Victor Léon.

Dramaturgisches Brevier.



Lessing im 31. Lebensjahre.
Nach Jos. Heinrich Tischbein d. ä. 1760.
Gezeichnet von Leon Fanto.

Rubinverlag München.

Victor Léon.

Dramaturgisches Brevier.

Ein populäres Hand- und Nachschlagebuch
für
Bühnenschriftsteller, Schauspieler, Kritiker und Laien.

Excerpte
aus sämmtlichen dramaturgischen Schriften
Lessings.

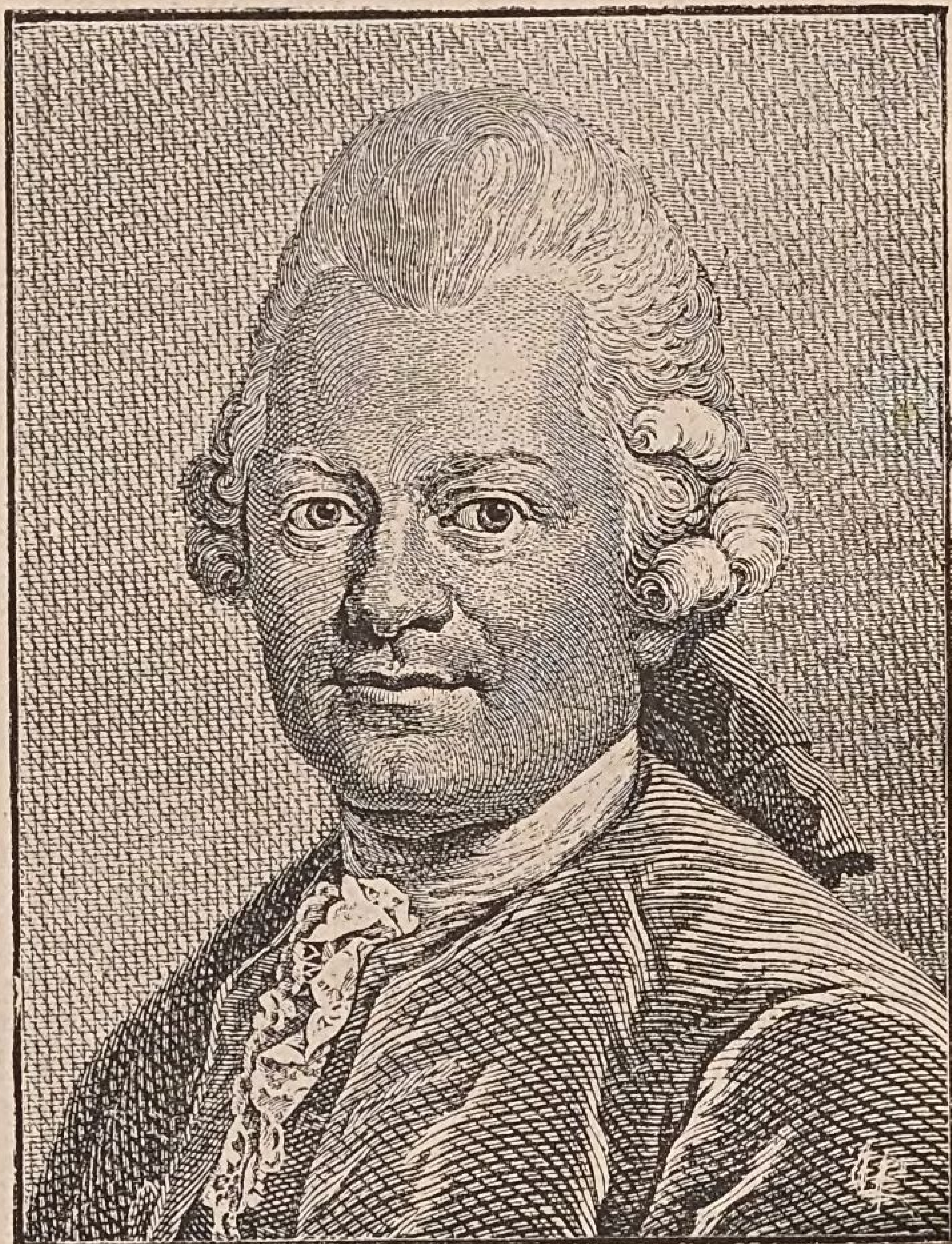
Nach Materien geordnet und mit Erläuterungen versehen.

**Mit einem facsimilirten Briefe von Dr. Max Burckhard,
Director des K. K. Hofburgtheaters in Wien.**

Nebst drei Bildern Lessing's gezeichnet von Leon Fanto.

Preis 60 Pfg.

**Rubinverlag München
1894.**



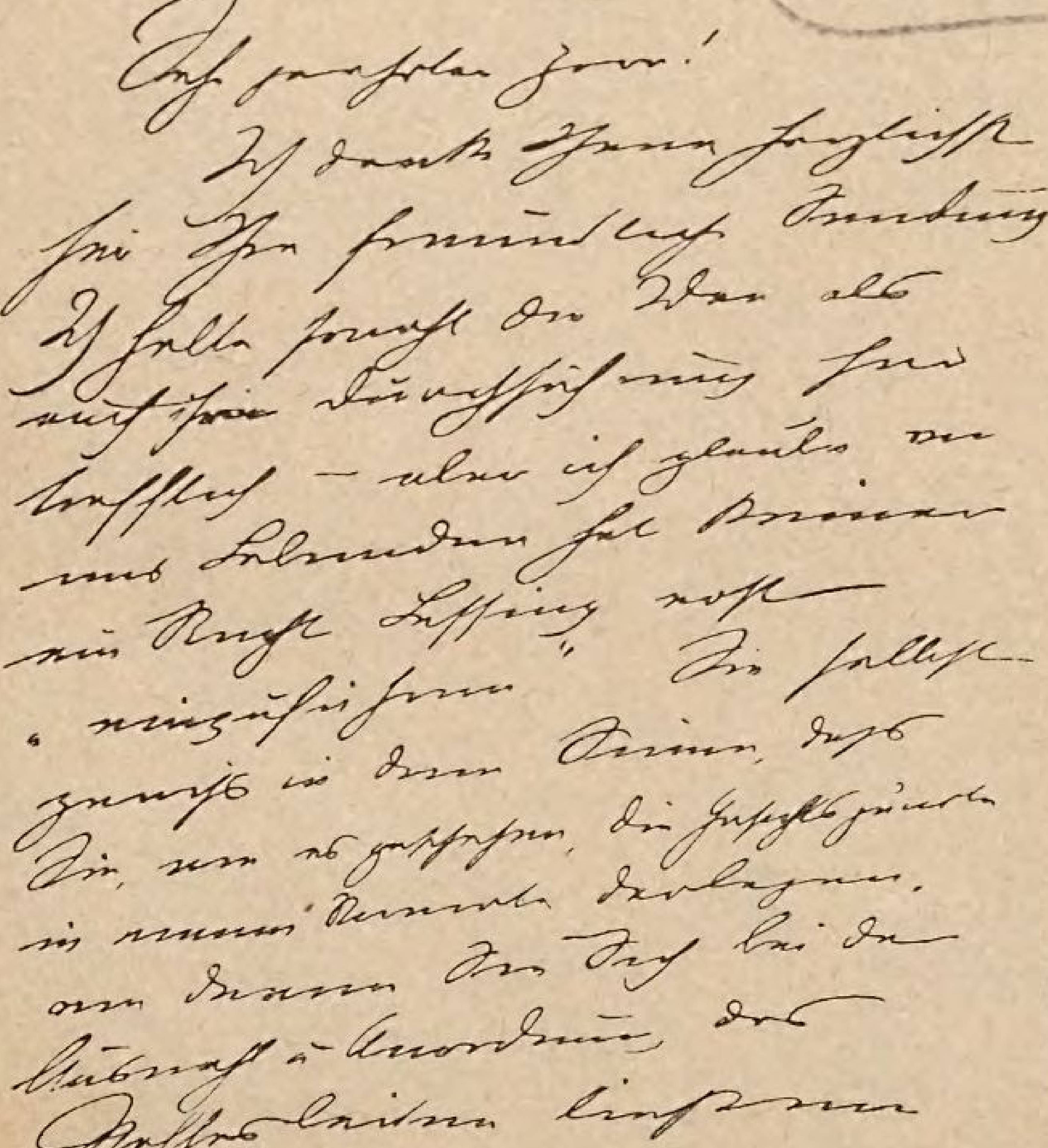
Lessing im 40. Lebensjahre.
Nach einer Radierung von Bause.
Gezeichnet von Leon Fanto.

Der Herausgeber dieses Buches hat die Aushängebogen desselben an Herrn Dr. Max Burckhard, Director des K. K. Hofburgtheaters in Wien, gesendet mit der Bitte, daß Herr Director Dr. Burckhard dies Werkchen durch eine Einbegleitung auszeichnen möge.

Herr Director Dr. Burckhard ließ indessen dem Herausgeber folgende Zeilen zukommen, die derselbe statt einer Einbegleitung dem „Dramaturgischen Brevier" voranzusetzen sich erlaubt.

K. K.
Hofburgtheater-
Direction

Wien 6. Oct. 189[illegible]


Hochgeehrter Herr!
Ich danke Ihnen herzlichst
[illegible]

Jede Einbegleitung dieser
neuen dritten erscheint mir
überflüssig, ja mehr als das.
Ich wenigstens würde es
für eine Anmaßung meiner-
seits halten, ein Wort über die
Bedeutung und den inneren Wert
der dramaturgischen Schriften Lessing's
in der Form einer Einbegleitung
voranzustellen zu schreiben.

Mit ergebenster Hochachtung

Burckhard

Zur Einführung.

In den Kreisen der Schauspieler und all' Jener, die sich ernsthafter für das Theater interessiren, ist die Berufung auf Lessing's „Hamburgische Dramaturgie“ so häufig und alltäglich, daß man wirklich anzunehmen geneigt ist, das Werk des großen Wegweisers in der Schauspielkunst sei thatsächlich ein Gemeingut Derer geworden, die es fast einem Gesetzbuche gleich achten sollten. Im Grunde ergeht es aber der „Hamburgischen Dramaturgie“ wie in heutigen Zeitläuften etwa der Bibel. Man spricht wohl stets von ihr, aber man liest sie weit seltener.

Allerdings ist es auch nicht Jedermanns Sache, Geschmack zu finden an breiten und wissenschaftlichen Ausführungen, und noch weniger an eingehenden Besprechungen und Kritiken von Stücken, die vor hundert Jahren gegeben wurden, und deren weitaus größter Teil schon längst den Weg alles Irdischen gegangen ist, und dies umsomehr, als Lessing selbst nicht wenig zu deren Untergang gerade durch seine Dramaturgie beigetragen hat.

Und noch zweier Momente ist hiebei zu gedenken. Die große Breite, Sachlichkeit und Ausführlichkeit der meisten Aufsätze in Lessing's Dramaturgie lassen den modernen Leser, welcher Anregung und Belehrung sucht, ohne sich zu ernstlichen Studien aufraffen zu müssen, unter der Fülle des Nebensächlichen das Wesentliche nicht leicht herausfinden. Ferner ist an den modernen Bühnenkünstler oder Theaterliebhaber heutzutage bei der ungeheuren Menge der einschlägigen Erscheinungen, bei der Fülle der Tages- und periodischen Literatur eine kaum zu bewältigende Leseverpflichtung gestellt. Und so kommt es denn, daß die Berufung auf die „Hamburgische Dramaturgie“ oftmals kaum mehr ist denn eine Coquetterie.

Die „Hamburgische Dramaturgie" soll aber zum mindesten ihrem Wesen nach, in jenen Details, die ästhetische Wahrheiten sind, dem sich für die Bühne Interessirenden bekannt sein; ganz besonders dem Schauspieler. „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst," sagte Lessing vor mehr denn hundert Jahren, und wahrlich, dieser Satz hat an seiner Berechtigung noch heute nichts verloren. Ist doch auch uns nur zu häufig die Erfahrung nicht erspart, daß der Schauspieler sein Hauptaugenmerk nur immer der Rolle zuwendet und mit den wesentlichen Principien seiner Kunst fast unbekannt ist.

Um ein winziges Körnchen dazu beitragen zu können, Lessings dramaturgische Lehren — sit venia verbo — zu „popularisiren", ist mir die Idee gekommen, sie loszuschälen von jener Umkleidung, von den Berichten über Stücke und Darsteller, welche ihre unmittelbare Kenntnißnahme erschweren.

So habe ich denn nicht nur aus der „Hamburgischen Dramaturgie" die bedeutendsten Stellen zusammengetragen, vielmehr auch aus all' jenen Aufsätzen, Recensionen, Collectaneen, Entwürfen und ähnlichen Arbeiten Lessing's, die sich näher oder entfernter mit dem Theater befassen; selbst seine Briefe haben hiebei Verwerthung gefunden.

Soweit dies zulässig war, habe ich, um meine Arbeit praktischen Nachschlagezwecken dienlicher zu machen, diese Excerpte nach Materien geordnet und unter folgende Hauptabtheilungen eingereiht: Bühnendichtung, Schauspielkunst, Kritik, Publikum. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß viele Stellen ihren Platz da und dort beanspruchen könnten. In diesen Fällen entschied eben ein ganz subjektives Gefühl. Auch die chronologische Reihenfolge der einzelnen Aussprüche mußte natürlich zu Gunsten der inneren Zusammengehörigkeit der Sätze sehr oft verletzt werden.

Jede der genannten Hauptabtheilungen enthält noch mehrere mit einem bezüglichen Schlagworte betitelte Unterrubriken; den Schluß bildet ein Anhang, in den jene Stellen gebracht sind, die sich nicht kategorisieren ließen.

Ich habe fast sämmtliche Excerpte mit erläuternden Anmerkungen versehen. Zum Schlusse jeder ausgezogenen Stelle ist für jene Leser, die sich eingehender unterrichten und im

Lessing Ergänzendes nachlesen wollen, genau angegeben, wo, in welchem Werke, in welcher Ausgabe und auf welcher Seite sich dieselbe bei unserem Autor findet. Bei den Excerpten aus der „Hamburgischen Dramaturgie" habe ich die Paginirung sowohl der kritischen Ausgabe von Lachmann-Maltzahn angegeben, wie auch, da diese Ausgabe nicht Jedem leicht zugänglich ist, die Paginirung aus der billigsten Populär-Ausgabe, und dies ist jene von Ph. Reclam in Leipzig. Auch bei den Stellen aus „Laokoon" habe ich die Paginirung aus der Reclam'schen Ausgabe, als aus der billigsten, vermerkt. Bei allen übrigen Excerpten aus Lessing'schen Schriften und Briefen bezieht sich die Angabe der Seiten auf die sowohl vollständigste wie wolfeilste Ausgabe von Gustav Hempel in Berlin.

Dem sofortigen Verständnisse nach jeder Hinsicht zu dienen, habe ich auch allen fremdsprachlichen Stellen und Wörtern die Uebersetzung beigefügt, allen (nicht allzu bekannten) vorkommenden Namen eine historische, den erwähnten Stücken oder ästhetischen Werken eine literarhistorische Notiz. Natürlich mußte ich mich hiebei, um jeden gelehrten Anstrich dieses ja auf volksthümlichen Charakter abzielenden Buches zu vermeiden, größter Knappheit befleißigen. Doch ist es selbstverständlich, daß Vieles, was zu Lessing's Zeiten allgemeines Bildungsgut war (z. B. die Kenntniß der antiken und der zeitgenössischen französischen Bühne) dem modernen Gesichtskreis entrückt ist, und daher die Beziehungen auf dasselbe unverstanden bleiben müssen; hiezu kommt noch, daß uns auch die Ausdrucksweise Lessing's vielfach fremd geworden ist. Das mußte mich natürlich oft zu commentirenden Beisätzen veranlassen. Daß mir hiebei die einschlägige Literatur werthvolle Dienste leistete, sei hier mit Dank anerkannt; insbesondere bin ich dem mit Fleiß und Geist gearbeiteten Commentare von Schröter und Thiele viel schuldig geworden, wenn ich auch manchmal in einzelnen Auffassungen mit ihnen nicht einer Meinung sein konnte.

Was nun schließlich die Orthographie anbelangt, so habe ich es, im Interesse der Verständlichkeit, vorgezogen, die veraltete Schreibweise Lessing's durch die moderne zu ersetzen; veraltete Constructionen oder ein unserem Sprachgebrauch entfremdetes Wort habe ich erklärt, das letztere da und dort auch etymologisch.

Und noch Eines! Ich bin nicht so orthodox gesinnt, um in allen und jeden Aeußerungen Lessing's die unverbrüchlichen Gesetze zu erblicken, denen sich auch heute noch das deutsche Theater unbedingt unterwerfen müßte. Ein Jahrhundert hat sich seit Lessings Tode auf der deutschen Bühne ausgelebt, und der Gegenwart sind neue Ziele und Aufgaben geworden, die Lessing's Theaterästhetik nicht kennt. Doch ist des unverlierbaren und unveraltbaren Gutes in Lessing's Anschauungen noch überreicher Vorrath. Lessing hat auch unserer Zeit noch viel, viel zu sagen. Viele hören ihn nicht, Viele können ihn nicht hören, weil ihnen das vermittelnde Organ fehlt. Möge ihnen ein solches dies anspruchslose Buch sein!

Wien, 1893.

Victor Léon.

Abkürzungen.

L.-M. = Lachmann-Maltzahn.

R. = Reclam.

S. = Seite.

Ausg. = Ausgabe.

Schröter und Thiele = Lessing's Hamburgische Dramaturgie erläutert von Dr. Friedrich Schröter und Dr. Richard Thiele. Halle 1877.

I.

Bühnendichtung.

Zur Theorie und Technik des Dramas.

Titel.

Der Titel ist eine wahre Kleinigkeit; er braucht den Inhalt weder anzuzeigen, noch zu erschöpfen; aber er sollte doch auch nicht irre führen. (H. Dr. Siebzehntes Stück. 26. Juni 1767. L.-M. 74. R. 55.)

Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verräth, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder vier, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrigue verriethen. (H. Dr. Einundzwanzigstes Stück. 10. Juli 1767. L.-M. 89. R. 67.)

Und warum nicht zwei Titel haben? Haben wir Menschen doch auch zwei, drei Namen. Die Namen sind der Unterscheidung wegen; und mit zwei Namen ist die Verwechslung schwerer, als mit einem. (H. Dr. Dreiundzwanzigstes Stück. 10. Juli 1767. L.-M. 90. R. 68.)

Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht, und blos des schönen Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu erdenken sein, nach welchem besonders die Franzosen nicht schon ein Stück genannt hätten. Der ist längst da gewesen! ruft man. Der auch schon! Dieser würde vom Molière, jener vom

Destouches [1]) entlehnt sein! Entlehnt? Das kommt aus den schönen Titeln. Was für ein Eigenthumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und Niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es Einer einmal und mache z. E. einen neuen Misanthropen. Wenn er auch keinen Zug von dem Molière'schen nimmt, so wird sein Misanthrop [2]) doch immer nur eine Copie heißen. Genug, daß Molière den Namen zuerst gebraucht hat. (H. Dr. Einundzwanzigstes Stück. 10. Juli 1767. L.-M. 90 u. 91. R. 67 u. 68.)

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas Anderes sagen muß. (H. Dr. Zweiundzwanzigstes Stück. 14. Juli 1767. L.-M. 95. R. 71.)

Die Alten hielten den Titel für ganz unerheblich; sie glaubten im Geringsten nicht, daß er den Inhalt angeben müsse; genug, wenn dadurch ein Stück von dem andern unterschieden ward, und hiezu ist der kleinste Umstand hinlänglich. Allein gleichwohl glaube ich schwerlich, daß Sophokles [3]) das Stück, welches er die Trachinerinnen [4]) überschrieb, würde haben Dejanira nennen wollen. Er stand nicht an, ihm einen nichtsbedeutenden Titel zu geben, aber ihm einen verführerischen Titel zu geben, einen Titel, der unsere Aufmerksamkeit auf einen falschen Punkt richtet, dessen möchte er sich ohne Zweifel

---

1) Philippe Néricault Destouches (1680—1754) aus Tours, bedeutender französischer Lustspieldichter.

2) Le Misanthrope (Der Menschenfeind), Lustspiel in Versen und 5 Aufzügen von Molière.

3) Sophokles aus Athen, 467—406 v. Chr., der größte tragische Dichter Griechenlands; Lessing hat ihm eine eigene Studie gewidmet, die leider Fragment blieb: Sophokles. Erstes Buch. Von dem Leben des Dichters. 1760.

4) Die Tragödie behandelt den Tod des Hercules, der an dem vergifteten Kleide, das ihm seine Gattin Dejanira sendet, stirbt. Den Chor dieser Tragödie bilden die Jungfrauen aus der thessalischen Stadt Trachin; nach ihnen hat Sophokles sein Stück benannt.

mehr bedacht haben. (H. Dr. Neunundzwanzigstes Stück 7. August 1767. L.-M. 125. R. 94.)

Weil das Stück Emilia[1]) heißt, ist es darum mein Vorsatz gewesen, Emilien zu dem hervorstechendsten oder auch nur zu einem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht. Die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Personen, die gar nicht auf's Theater kamen.[2]) (Brief an Karl Lessing.[3]) Braunschweig 10. Februar 1772. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 482.)

Wahl des Stoffes.

„Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels[4]) ist was sie sein sollte; alle sind verfehlt; und gleichwohl hat es gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die für sich selbst rührend ist. — Ein großer Mann, den man auf das Schaffot führt, wird immer interessiren; die Vorstellung seines Schicksals macht auch ohne alle Hilfe der Poesie Eindruck, ungefähr eben den Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde.“[5])

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten, verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß nicht, wie es kömmt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen sich gute Acteurs am vortheilhaftesten zeigen. Selten wird ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht, weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihrigen hinzuthun können: vielleicht weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel auf-

1) Emilia Galotti.
2) Lessing meint, Personen, die nicht in den betreffenden Stücken vorkommen wie z. B. im „Kresphontes“ des Euripides.
3) Lessings Bruder.
4) Nämlich „Der Graf von Essex“ von Th. Corneille.
5) Dies sagt nämlich Voltaire, den Lessing hier citirt.

merksam zu sein; vielleicht weil in dem Mittelmäßigen Alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruht, anstatt daß in einem vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Hauptacteur sein müßte, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft. (H. Dr. Fünfundzwanzigstes Stück. 24. Juli 1767. L.-M. 105, R. 79.)

Erfindung.

Nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten beweist einen schöpferischen Geist.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid[1]) erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts als das bloße Factum, und dieses ist eben so gräßlich als außerordentlich. Es gibt höchstens drei Scenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Scenen. — Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen.

Ist er in dem erstern Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders, als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit blos auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in

---

1) Nach Aristoteles ist das Mittel, welches die Tragödie anwendet, um ihren Zweck zu erreichen: „Die Erregung von Furcht und Mitleid. Hier schreibt Lessing statt „Furcht" (φόβος) noch „Schrecken", nach der französischen Terminologie „terreur". Später (im 75. Stücke) verwirft er die Uebersetzung des aristotelischen φόβος durch „Schrecken" völlig und ersetzt sie durch „Furcht." Vgl. Seite 13.

Handlung setzen, so nothwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines Jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen: daß wir überall nichts als den natürlichsten ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst gethan haben; daß uns nichts dabei befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen Die, welche ein so fataler[1]) Strom dahin reißt und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben. — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde, so ist mit Eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Acte füllen wolle; ihm ist nur bange, daß fünf Acte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgenen Organisation desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln versteht.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdient, der weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versificateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig sein, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeint, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieser Schrecken und dieses Mitleid besteht, daß er, um jenen hervorzubringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt, und um

1) Fatal hier nicht in seiner ursprünglichen Bedeutung als „etwas mit dem Fatum, dem Schicksal Zusammenhängendes, also übernatürlich Bedingtes" sondern als „verhängnißvoll."

dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten nehmen zu müssen vermeint. Kaum hat er also in der Geschichte eine Cleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens eben so befremdend sind, als diese Verbrechen selbst. Alles Dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er dann in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammengeknetet hat als sich nur immer Heckfel und Mehl kneten lassen: so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Acten und Scenen, läßt erzählen und erzählen, läßt rasen und reimen, — und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder sauer ankommt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, — wird gedruckt und aufgeführt, — gelesen und angesehen, — bewundert oder ausgepfiffen, — beibehalten oder vergessen, — so wie es das liebe Glück will. Denn et habent sua fata libelli[1]). (H. Dr. Zweiunddreißigstes Stück. 18. August 1767. L.-M. 235 u. 136. R. 102—103.)

Regeln des Aristoteles.

(Trauerspiel.)

Die drei Einheiten.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes[2]) waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie

1) et habent sua fata libelli = hat nicht jedes Büchlein sein Schicksal? — Das Wort stammt aus einem Lehrbuch der Metrik (De litteris, syllabis, pedibus et metris), das Terentianus, der um's Ende des dritten Jahrhunderts n. Chr. gelebt hat, verfaßte.

2) In seiner Dichtkunst verlangt Aristoteles, daß „die Handlung in sich vollkommen abgeschlossen sei und ein Ganzes bilde von einer bestimmten Ausdehnung“ (C. VI. § 2), daß „die Theile der Fabel sich so aus den Begebnissen zusammensetzen, daß, wenn irgend einer dieser Theile umgestellt oder hinweggenommen wird, damit auch das Ganze zerfällt“ (C. VIII. § 4), daß die Handlung in einen einzigen Sonnenumlauf falle, oder doch nicht weiter über eine solche Frist sich ausdehne.“ (C. V. § 4).

schwerlich strenger beobachtet haben würden, als jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken. (H. Dr. Sechsundvierzigstes Stück. 6. Oktober 1767. L.-M. 194. R. 146—147.)

Was hilft es (nun also) dem Dichter, daß die besonderen Handlungen eines jeden Acts zu ihrer wirklichen Ereignung ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Acts geht, und daß diese Zeit mit der, welche auf die Zwischenacte gerechnet werden muß, noch lange keinen völligen Umlauf der Sonne[1]) erfordert; hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an Einem Tage thun läßt, kann zwar an Einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an Einem Tage thun. Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung Allen und Jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involvirt, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit Vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z. E. in einem Stücke von einem Orte zum andern gereist wird, und diese Reise allein mehr als einen ganzen Tag erfordert, so ist der Fehler nur Denen merklich, welche den Abstand des einen Ortes von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich Einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der mora-

1) Siehe vorletzte Zeile der Note 2 Seite 8.

lischen zu beobachten versteht und sich keine Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der versteht sich sehr schlecht auf seinen Vortheil und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf. (H. Dr. Fünfundvierzigstes Stück. 2. Oktober 1767. L.-M. 191. R. 144—145.)

Die Fabel des Trauerspiels.

Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr, als die gute Abfassung der Fabel; und nichts hat er ihm durch mehrere und feinere Bemerkungen zu erleichtern gesucht, als eben diese. Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden Zehnen gerathen, gegen Einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. Er erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung, πραξεως, und eine Handlung ist ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten, συνθεσις πραγματων [1]). Die Handlung ist das Ganze, die Begebenheiten sind die Theile dieses Ganzen, und so wie die Güte eines jeden Ganzen, auf der Güte seiner einzelnen Theile und deren Verbindung beruht, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nachdem die Begebenheiten, aus welchen sie besteht, jede für sich und alle zusammen den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen. Nun bringt Aristoteles alle Begebenheiten, welche in der tragischen Handlung Statt haben können, unter drei Hauptstücke: des Glückwechsels, περιπετειας; der Erkennung, ἀναγνωρισμου, und des Leidens, παθους [2]); Was er unter den beiden erstern versteht, zeigen die Worte genugsam; unter dem dritten aber faßt er Alles zusammen, was den handelnden Personen Verderbliches und Schmerzliches widerfahren kann: Tod, Wunden, Martern und dergleichen. Jene, der Glückswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel, μυθος πεπλεγμενος von der einfachen, ἁπλῳ, unterscheidet; sie sind also keine wesentlichen

1) Vergl. Aristoteles Dichtkunst Cap. VIII.
2) " " " " X und XI.

Stücke der Fabel; sie machen die Handlung nur mannichfaltiger und dadurch schöner und interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit und Rundung und Größe haben. Ohne das dritte hingegen läßt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens, πάθη, muß jedes Trauerspiel haben, die Fabel desselben mag einfach oder verwickelt sein; denn sie gehen geradezu auf die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung des Schreckens und Mitleids; dahingegen nicht jeder Glückswechsel, nicht jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten derselben diese Absicht erreichen, sie in einem höhern Grade erreichen helfen, andere aber ihr mehr nachtheilig als vortheilhaft sind. Indem nun Aristoteles aus diesem Gesichtspunkte die verschiedenen unter drei Hauptstücke gebrachten Theile der tragischen Handlung jeden insbesondere betrachtet und untersucht, welches der beste Glückswechsel [1]), welches die beste Erkennung [2]), welches die beste Behandlung des Leidens [3]) sei: so findet sich in Ansehung des erstern, daß derjenige Glückswechsel der beste, das ist der fähigste, Schrecken und Mitleid zu erwecken und zu befördern, sei, welcher aus dem Bessern in das Schlimmere geschieht; und in Ansehung der letzteren, daß diejenige Behandlung des Leidens die beste in dem nämlichen Verstande sei, wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevorstehet, einander nicht kennen, aber in eben dem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lernen, so daß es dadurch unterbleibt. (H. Dr. Achtunddreißigstes Stück. 8. September 1767. L.-M. 161. R. 121—122.)

---

1) Vergl. Aristoteles Dichtkunst Cap. XIII. Die Classiker stimmten dieser Ansicht des Stagiriten völlig bei. Schiller schreibt an Göthe (5. V. 1797) „daß Aristoteles bei der Tragödie das Hauptgewicht auf die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen“.

2) Vergl. Aristoteles Dichtkunst Cap. XVI. Man muß sich stets gegenwärtig halten, daß Arist. rein empirischer Aesthetiker war und seine Anschauungen durchwegs aus dem historischen Material, der Dichtung, die ihm vorlag, schöpfte. Das moderne Drama, insbesondere das Seelendrama kennt freilich eine Erkennung nicht mehr, oder zumindest zählt es sie nicht mehr zu seinen unveräußerlichen Elementen. Arist. selbst denkt bei dieser Stelle an Oedipus und Iphigenie, die allerdings in tieferschütternden Erkennungsscenen gipfeln.

3) Vergl. Aristoteles Dichtkunst Cap. XIV.

„Aus diesen also,“ sagt Aristoteles 1), nachdem er die wesentlichen Eigenschaften der poetischen Fabel festgesetzt, „aus diesen also erhellet klar, daß des Dichters Werk nicht ist, erzählen was geschehen, sondern zu erzählen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene 2) und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit dabei möglich gewesen. Denn Geschichtschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene oder ungebundene Rede: indem man die Bücher des Herodotus 3) in gebundene Rede bringen kann, und sie darum doch nichts weniger in gebundener Rede eine Geschichte sein werden, als sie es in ungebunder waren. Sondern darin unterscheiden sie sich, daß jener erzählt, was geschehen; dieser aber, von welcher Beschaffenheit das Geschehene gewesen.“ — — — — — — —

Das ist unwidersprechlich, daß Aristoteles schlechterdings keinen Unterschied zwischen den Personen der Tragödie und Komödie in Ansehung ihrer Allgemeinheit macht. Die einen sowohl als die andern, und selbst die Personen der Epopöe nicht ausgeschlossen, alle Personen der poetischen Nachahmung ohne Unterschied sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so wie ein Jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müßte. In diesem *καθόλου*, in dieser Allgemeinheit liegt allein der Grund, warum die Poesie philosophischer und folglich lehrreicher ist als die Geschichte; und wenn es wahr ist, daß derjenige komische Dichter, welcher seinen Personen so eigene Physiognomien geben wollte, daß ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komödie, wie Diderot 4)

---

1) In seiner Dichtkunst Cap. IX § 1—7.

2) Schröter und Thiele verbessern sehr richtig Lessings Uebersetzung, indem sie anmerken: nicht was geschehen ist, sondern was in dieser Art geschehen könnte.

3) Herodot, der „Vater der Geschichte“, schrieb in neun Büchern die Geschichte eines Zeitraumes von 320 Jahren, der sich von dem lydischen König Gyges bis zur Flucht des Xerxes aus Griechenland erstreckt.

4) Diderot aus Langres 1713—1784, der die berühmte Encyclopädie herausgab und als dramatischer Dichter großen Ruf hatte, sagt nämlich: die komische Gattung hat Arten, und die tragische hat Individuen. Der Held einer Tragödie ist der und der Mensch: es ist Regulus oder Brutus oder Cato, und sonst kein Anderer. Die vornehmste Person einer Komödie hin-

sagt, wiederum in ihre Kindheit zurücksetzen und in Satire verkehren würde: so ist es auch eben so wahr, daß derjenige tragische Dichter, welcher nur den und den Menschen, nur den Cäsar, nur den Cato, nach allen den Eigenthümlichkeiten, die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie alle diese Eigenthümlichkeiten mit dem Charakter des Cäsar und Cato zusammen gehangen, der ihnen mit mehreren kann gemeinsam sein, daß, sage ich, dieser die Tragödie entkräften und zur Geschichte erniedrigen würde. (H. Dr. Neunundachtzigstes Stück. 7. März 1766. L.=M. 371. 372. R. 278. 279).

Furcht (Schrecken) und Mitleid.

Aristoteles ist es gewiß nicht, der die mit Recht getadelte Eintheilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines Andern für diesen Andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid [1]. (H. Dr. Fünfundsiebzigstes Stück. 19. Januar 1768. L.=M. 315. R. 236.)

Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleid beifügt, findet sich in dem fünften

---

gegen muß eine große Anzahl von Menschen vorstellen. Gäbe man ihr von ungefähr eine so eigene Physiognomie, daß ihr nur ein einziges Individuum ähnlich wäre, so würde die Komödie wieder in ihre Kindheit zurücktreten.

1) Schröter und Thiele bemerken hiezu: Diese Worte enthalten die authentische Erklärung der Furcht und des Mitleids. Lessing hat hier die Frage, die ihn so lange beschäftigte und im Briefwechsel mit Mendelssohn oftmals auftaucht, zum Abschluß gebracht.

und achten Kapitel des zweiten Buches seiner Rhetorik. [1]) Es war gar nicht schwer, sich dieser Kapitel zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon gemacht, der sich davon machen läßt. Denn auch Die, welche ohne sie einsahen, daß diese Furcht nicht der mitleidige Schrecken sei, hätten noch ein wichtiges Stück aus ihnen zu lernen gehabt: die Ursache nämlich, warum der Stagirit [1]) dem Mitleid hier die Furcht, und warum nur die Furcht, warum keine andere Leidenschaft, und warum nicht mehrere Leidenschaften beigesellt habe. Von dieser Ursache wissen sie Nichts, und ich möchte wohl hören, was sie aus ihrem Kopfe antworten würden, wenn man sie fragte: warum z. E. die Tragödie nicht eben so wohl Mitleid und Bewunderung, als Mitleid und Furcht erregen könne und dürfe?

Es beruht aber Alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleid gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Uebel, welches der Gegenstand unseres Mitleidens werden solle, nothwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eines von den Unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder Der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter Nichts für sich zu fürchten sähe, noch Der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Uebermüthige pflege mit Andern Mitleid zu haben. Er erklärt daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere. Alles Das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem Andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde. Und alles Das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten

---

1) Lessing führt selbst im Folgenden das Wesentliche des Inhaltes dieser Kapitel, wenn auch umschrieben, an. Der Herausgeber ist darum hier der wörtlichen Citirung derselben wohl überhoben.

2) Aristoteles stammte aus Stageira, einer Stadt in Macedonien.

würden, wenn es uns selbst bevorstünde.[1]) Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen, seine gequälte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld, sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne. Die Möglichkeit aber finde sich alsdann und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen; kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korn schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen eben so ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen, und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden und nur hieraus wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie, nächst dem Mitleiden nur die einzige Furcht nannte. (H. Dr. Fünfundsiebzigstes Stück. 19. Januar 1768. L.-M. 316. R. 236. 237.)

Allein, wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleiden gibt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch mit Uebeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen könnten, die wir für uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben?

Es ist wahr, es braucht unsere Furcht nicht, um Unlust über das physikalische Uebel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese Unlust entsteht blos aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, so wie unsere Liebe aus der Vorstellung der Vollkommenheit desselben; und aus dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringt die vermischte Empfindung, welche wir Mitleid nennen.

1) Die Worte „Alles — würde“ stehen im 5., die von „und — bevorstünde“ im 8. Cap. des II. Buches der Aesthetik. Schröter und Thiele bemerken hiezu: Doch sei erwähnt, daß die Uebersetzung insoferne nicht ganz genau ist, als es für „begegnet wäre“ blos „begegnet“ heißen muß.

Jedoch auch sonach glaube ich nicht, die Sache des Aristoteles nothwendig aufgeben zu müssen.

Denn, wenn wir auch schon, ohne Furcht für uns selbst, Mitleid für Andere empfinden können: so ist es doch unstreitig, daß unser Mitleid, wenn jene Furcht dazukömmt, weit lebhafter und stärker und anzüglicher wird, als es ohne sie sein kann [1]). Und was hindert uns, anzunehmen, daß die vermischte Empfindung über das physikalische Uebel eines geliebten Gegenstandes, nur allein durch die dazu kommende Furcht für uns, zu dem Grade erwächst, in welchem sie Affect genannt zu werden verdient?

Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrachtet das Mitleid nicht nach seinen primitiven Regungen, er betrachtet es blos als Affect. Ohne jene zu verkennen, verweigert er nur dem Funken den Namen der Flamme. Mitleidige Regungen, ohne Furcht für uns selbst, nennt er Philanthropie [2]), und nur den stärkeren Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, gibt er den Namen des Mitleids. Also behauptet er zwar, daß das Unglück eines Bösewichts weder unser Mitleid noch unsere Furcht errege: aber er spricht ihm darum nicht alle Rührung ab. Auch der Bösewicht ist noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen moralischen Unvollkommenheiten, Vollkommenheiten genug behält, um sein Verderben, seine Zernichtung lieber nicht zu wollen, um bei dieser etwas Mitleidähnliches, die Elemente des Mitleids gleichsam, zu empfinden. Aber, wie schon gesagt, diese mitleidähnliche Empfindung nennt er nicht Mitleid, sondern Philanthropie. „Man muß", sagt er, keinen Bösewicht aus unglücklichen in glückliche Umstände gelangen lassen, denn das ist das Untragischste, was nur sein kann; es hat nichts von Allem, was es haben

---

1) Schröter und Thiele machen hier die Anmerkung, daß bei Lessing hier gewissermaßen zwei verschiedene Anschauungen zusammenfließen. Während er kurz vorher (76. Stück L.-M. 319. R. 239) mit Recht das Mitleid als bedingt durch die Furcht für uns selbst hingestellt hat, demselben also in richtiger Deutung des Aristoteles eine mehr selbstsüchtige Natur vindicirte, gibt er hier doch zu, daß wir „ohne Furcht für uns selbst Mitleid für andere empfinden können."

2) Philanthropie = Menschenliebe.

sollte; es erweckt weder Philanthropie, noch Mitleid, noch Furcht. Auch muß es kein völliger Bösewicht sein, der aus glücklichen Umständen in unglückliche verfällt; denn eine dergleichen Begebenheit kann zwar Philanthropie, aber weder Mitleid noch Furcht erwecken.“ — — — — — — — —

Die Liebe[1]), die wir gegen unsern Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können, die unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfindungen überdecken, unverlöschlich fortglimmt, und gleichsam nur einen günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben erwartet, um in die Flamme des Mitleids auszubrechen; eben diese Liebe ist es, welche Aristoteles unter dem Namen der Philanthropie versteht. Wir haben Recht, wenn wir sie mit unter dem Namen des Mitleids begreifen. Aber Aristoteles hatte auch nicht Unrecht, wenn er ihr einen eigenen Namen gab, um sie, wie gesagt, von dem höchsten Grade der mitleidigen Empfindungen, in welchem sie durch die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst Affect werden, zu unterscheiden. (H. Dr. sechsundsiebzigstes Stück. 22. Januar 1768. L.-M. 320. 321. R. 240. 241. 242.)

Wenn Aristoteles diesen Begriff von dem Affecte des Mitleids hatte, daß es nothwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft sein müsse: was war es nöthig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen? Das Wort Mitleid schloß sie schon in sich, und es wäre genug gewesen, wenn er bloß gesagt hätte: die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. Denn der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr, und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiß.

Ich antworte: wenn Aristoteles uns blos hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können und ohne Zweifel sich wirklich erspart haben: denn nie war ein Philosoph ein größerer Wortsparer als er. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften durch die in der Tragödie erregten in uns gereinigt werden sollten: und in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere ge-

1) Im Zusammenhange des Originals heißt es: „Und eben diese Liebe, sage ich . . . .“

denken. Denn obschon, nach ihm, der Affect des Mitleids weder in noch außer dem Theater ohne Furcht für uns selbst sein kann; ob sie schon ein nothwendiges Ingredienz des Mitleids ist: so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für Andere ist kein Ingredienz der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie aus ist, hört unser Mitleid auf, und Nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück, als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Uebel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sie, als Ingredienz des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine für sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen. Folglich, um anzuzeigen, daß sie dieses thun könne und wirklich thue, fand es Aristoteles für nöthig, ihrer insbesondere zu gedenken.

Es ist unstreitig, daß Aristoteles überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie hat geben wollen. Denn ohne sich auf die bloß wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch nothwendig gemacht hatte. Diese indeß abgerechnet und die übrigen Merkmale in einander reducirt, bleibt eine vollkommene genaue Erklärung übrig: die nämlich, daß die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung; so wie die Epopöe und die Komödie: ihrer Gattung[1]) aber nach die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten: und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.

An dem letztern dürfte man vielleicht zweifeln. Wenigstens wüßte ich keinen Kunstrichter zu nennen, dem es nur eingekommen wäre, es zu versuchen. Sie nehmen alle die dramatische Form der Tragödie als etwas Hergebrachtes an, das nun so ist, weil es einmal so ist, und das man so läßt, weil man es gut findet. Der einzige Aristoteles hat die Ursache ergründet, aber sie bei seiner Erklärung mehr voraus-

---

1) Lessing stellt hier Geschlecht und Gattung in demselben Sinne einander gegenüber, wie man sonst in der Logik Gattungsbegriff (genus) und Artbegriff (species) zu unterscheiden pflegt.

gesetzt, als deutlich angegeben. „Die Tragödie, sagt er, ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt“[1]). So drückt er sich von Wort zu Wort aus. (H. Dr. Siebenundsiebzigstes Stück. 26. Januar 1768. L.-M. 323. R. 242. 243.)

Kurz, die Sache ist diese: Aristoteles bemerkte, daß das Mitleid nothwendig ein vorhandenes Uebel erfordere; daß wir längst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende Uebel entweder gar nicht, oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können, als ein anwesendes, daß es folglich nothwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist, in der dramatischen Form nachzuahmen. Und nur dieses, daß unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht[2]), sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erregt wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form fähig ist. Hätte er es für möglich gehalten, daß unser Mitleid auch durch die Erzählung erregt werden könne: so würde es allerdings ein sehr fehlerhafter Sprung gewesen sein, wenn er gesagt hätte, „nicht durch die Erzählung, sondern durch Mitleid und Furcht“. Da er aber überzeugt war, daß Mitleid

1) Die Uebersetzung dieser — berühmtesten — Stelle der Poetik ist von der modernen Philologie theilweise berichtigt worden; Lessing lag eben ein fehlerhafter griechischer Text vor; nach der jetzt geltenden Fassung heißt die Stelle: „vorgeführt von handelnden Personen und nicht durch erzählenden Bericht, durch Mitleid und Furcht 2c. . . .“ Der Gegensatz: „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids“ fehlt im Text des Aristoteles, daher ist auch die Zusammenziehung Lessings und seine weitere daran geknüpfte Folgerung irrig.

2) Schröter und Thiele bemerken hiezu: Dies ist nicht richtig. Am Ende des 26. Capitels der Poetik, wo Aristoteles die Frage untersucht, welche Darstellung höher stehe, die epische oder die tragische, schreibt er dem Epos eine gleiche Aufgabe, d. h. doch einen Furcht und Mitleid erweckenden Charakter der Darstellung zu, wie der Tragödie, und setzt das unterscheidende Merkmal des ersteren nur in die erzählende Form, der letzteren in die durch das Auftreten handelnder Personen erhöhte Wirkung. (Vgl. Ueberweg, Aristoteles über die Dichtkunst. S. 95. A. 144.)

und Furcht in der Nachahmung nur durch die einzige dramatische Form zu erzeugen sei: so konnte er sich diesen Sprung der Kürze wegen erlauben. (H. Dr. Siebenundsiebzigstes Stück. 26. Januar 1768. L.-M. 324. 325. R. 243).

Es ist vornehmlich der Charakter des Richards [1]), worüber ich mir die Erklärung des Dichters wünschte.

Aristoteles würde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.

Die Tragödie, nimmt er an, soll Mitleid und Schrecken erregen: und daraus folgert er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des Einen noch mit des Andern Unglücke lasse sich jener Zweck erreichen.

Räume ich dieses ein: so ist Richard der Dritte eine Tragödie, die ihren Zweck verfehlt. Räume ich es nicht ein: so weiß ich gar nicht mehr, was eine Tragödie ist.

Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiß [2]) geschildert hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen. Ich sage, die Bühne; daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich.

Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch, das soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt; und es sind ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat.

Aber Schrecken? — Sollte dieser Bösewicht, der die Kluft, die sich zwischem ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllt, mit den Leichen Derer, die ihm das Liebste in der Welt hätten sein müssen; sollte dieser blutdürstige, seines Blutdurstes sich rühmende, über seine Verbrechen sich kitzelnde Teufel, nicht Schrecken in vollem Maaße erwecken?

Wohl erweckt er Schrecken: wenn unter Schrecken das

---

1) „Richard der Dritte", Trauerspiel von Weiße.

2) Christian Felix Weiße aus Annaberg (1726—1804), Uebersetzer französischer, später Verfasser selbständiger Stücke.

Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsätzlicher Gräuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. Von diesem Schrecken hat mich Richard der Dritte mein gutes Theil empfinden lassen.

Aber dieser Schrecken ist so wenig einer von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgend ein großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine, ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbniß fähig sei.

Bei den Franzosen führt Crebillon [1]) den Beinamen des Schrecklichen. Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welcher in der Tragödie nicht sein sollte, als von dem ächten, den der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet.

Und dieses — hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen [2]). Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt

---

1) Prosper Jolyot de Crebillon (1674—1762) zuerst Schüler Corneille's und Racine's, später auf selbständigen Wegen; Demogeot in seiner Histoire de la littérature française S. 448 sagt, daß er das Schreckliche statt des Pathetischen, den Schwulst statt der Erhabenheit gegeben habe.

2) Im dreizehnten Kapitel der „Dichtkunst" des Aristoteles heißt es u. A. (§ 2. Susemihl S. 119): „Die schönste Tragödie ist freilich nach dem Obigen diejenige, welche nicht einen einfachen Verlauf nimmt, aber doch muß auch eine solche, die dies thut, eine nachahmende Darstellung Furcht und Mitleid erregender Begebenheiten sein, denn eben dies ist ja eine unterscheidende Eigenthümlichkeit aller tragischen Darstellung. Und so erhellt denn für's Erste, daß eine jede Tragödie uns weder einen solchen Schicksalswechsel vorführen darf, bei welchem tugendhafte Männer aus Glück in Unglück gerathen, denn das erregt nicht sowohl Furcht und Mitleid als vielmehr Empörung, noch einen solchen, bei welchem schlechte Menschen aus Unglück in Glück, denn dies wäre das Untragischeste von Allem, insoferne es gar keine unserer Anforderungen an eine Tragödie erfüllt, es ist weder der Liebe zur Menschheit gemäß, noch Mitleid oder Furcht erregend, noch endlich einen solchen, bei welchem der vollendete Bösewicht aus Glück in Unglück (oder der Tugendhafte in Glück aus Unglück), denn eine solche Darstellung würde zwar unserer Menschenliebe Genüge thun, aber uns weder Mitleid noch Furcht einflößen, denn das Mitleid dreht sich um den, welcher unverdient leidet, und die Furcht um Einen unseresgleichen."

Furcht; Mitleid und Furcht[1]), sagt er, soll die Tragödie erregen, nicht Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Ueberraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeigt deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken, anstatt des Wortes Furcht, herschreibt, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine. (H. Dr. Vierundsiebzigstes Stück. 15. Januar 1768. L.-M. 310—313. R. 233—235).

Reinigung der Leidenschaften.

Wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, daß jeder von jenen (vier) Punkten einen doppelten Fall in sich schließt. Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts Anderm beruht, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Extrem findet, zwischen welchem sie inne steht: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein in Ansehung des Mitleids die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet[2]). Die tragische Furcht muß nicht allein

1) Siehe Absatz „Furcht, (Schrecken) und Mitleid". S. 13.

2) Diese Auffassung der aristotelischen Katharsis (Reinigung) hat im Laufe der Jahre allerdings wesentliche Veränderungen erfahren, wir dürfen wohl sagen Berichtigungen. Lessing steht eben hier abermals im Bann des philantropischen Geistes seiner Zeit, der auch das Theater moralischen Gesichtspunkten unterordnete. Herder schon bezieht die Reinigung auf die in der Tragödie handelnden Personen, also nicht auf das Publikum. (Ausg. in 40 Bd. Bd. XXII. S. 27—36). Goethe hält in überzeugungsfester Consequenz den rein künstlerischen Standpunkt fest und meint, „daß die Tragödie nach einem Verlaufe von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft auf dem Theater abschließt." Er versteht dem-

in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muß das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern; so wie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids. (H. Dr. Achtundsiebzigstes Stück. 29. Januar 1768. L.-M. 330. R. 277.)

Gleichartigkeit der Stücke.

Nicht ebenderselbe Stoff, sagt Aristoteles[1]), sondern ebendieselbe Verwicklung und Auflösung machen, daß

---

nach unter Katharsis das harmonische Ausklingen des Kunstwerkes, die freie ästhetische Stimmung, in der uns das Drama entlassen soll. Indeß auch diese Auffassung, so nahe sie der Wahrheit kommt, wurde von der philologischen Kritik abgewiesen. Die epochemachende Schrift von Jacob Bernays „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie“ (in den Abhdlg. der hist.-phil. Gesellschaft in Breslau Bd. I 1858 S. 135—202) wies nach, daß unter Katharsis eine rein physische und nicht moralische Reinigung zu verstehen sei. Katharsis ist ursprünglich „eine durch ärztliche erleichternde Mittel bewirkte Hebung oder Linderung der Krankheit“. Eine Stelle in Aristoteles Politik VIII. 7 macht diese Deutung zur unumstößlichen Gewißheit. Nach lebhaften Controversen, die diese und jene Wortübersetzung in Bernays Fassung bestritten und besserten, formulirte Ueberweg (Aristoteles über die Dichtkunst, Berlin 1869) die Uebersetzung folgendermaßen: „Die Tragödie hat durch Erregung von Mitleid und Furcht die (zeitweilige) Befreiung von derartigen Gefühlen zum Enderfolge.“ Die Kunst wird somit als Mittel aufgefaßt, die Gefühlsbedürfnisse des Menschen durch Weckung und Nährung gemüthlicher Erregungen zu befriedigen. Zu beachten ist nur, was bisher noch in keinem Lessing-Commentar Berücksichtigung fand, daß ein von Lessing wohlgekannter Aesthetiker und Historiker, der Franzose Du Bos in ähnlicher Weise die Wirkung der Tragödie — allerdings ohne Beziehung auf Aristoteles — darzustellen suchte. In seinem berühmten Werke: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) [Kritische Betrachtungen über die Dichtkunst und die Malerei] stellt er das Princip auf, daß die menschliche Seele der Erregungen bedürftig sei und daher selbst schmerzliche Eindrücke wie in der Tragödie mit Lustempfindung aufnehme. Das ist im Wesentlichen der Gedanke, welcher der Aristotelischen Definition zu Grunde liegt; beide nehmen eine natürliche Forderung nach starken Seelenbewegungen an. Wir würden heute sagen: Das Publikum muß sich ausweinen!

1) In seiner Dichtkunst Cap. 18. § 1. Susemihl übersetzt diese Stelle: „Es gebührt sich wohl eben nicht, eine Tragödie gegenüber einer andern

zwei oder mehrere Stücke für ebendieselben Stücke zu halten sind. (H. Dr. Fünfzigstes Stück. 20. Oktober 1767. L.-M. 210. R. 159).

Komödie.

(Lustspiel).

Ein Komödienschreiber[1]) ist ein Mensch, der die Laster auf ihrer lächerlichen Seite schildert. (Brief an Johann Gottfried Lessing[2]), Berlin 28. April 1749. Lessings Briefe. Hempels Ausgabe S. 16.)

Das Musterlustspiel.

Ich nenne das schönste Lustspiel[3]), nicht dasjenige, welches am wahrscheinlichsten und regelmäßigsten ist, nicht das, welches die sinnreichsten Gedanken, die artigsten Einfälle, die angenehmsten Scherze, die künstlichsten Verwicklungen und die natürlichsten Auflösungen hat: sondern das schönste Lustspiel nenne ich dasjenige, welches seiner Absicht am nächsten kömmt, zumal wenn es die angeführten Schönheiten größtentheils auch besitzt. Was ist aber die Absicht der Komödie? Die Sitten der Zuschauer zu bilden und zu bessern. Die Mittel, die sie dazu anwendet, sind, daß sie das Laster verhaßt und die Tugend liebenswürdig vorstellt. Weil aber diese allzu verderbt sind, als daß dieses Mittel bei ihnen anschlagen sollte, so hat sie noch ein kräftigeres, wenn sie nämlich das Laster allezeit unglücklich und die Tugend am Ende glücklich

---

als verschieden oder gleichartig darnach zu bezeichnen, ob beide denselben oder einen verschiedenen Stoff behandeln, sondern eine Gleichartigkeit besteht unter denjenigen Tragödien, deren Schürzung und Lösung die nämliche ist."

1) Lessing versteht nach antikem Sprachgebrauch unter Komödie stets nur das heitere Theaterstück.

2) Lessings Vater.

3) Lessing nennt „Die Gefangenen" von Plautus das schönste Lustspiel.

sein läßt; denn Furcht und Hoffnung thun bei den verderbten Menschen allezeit mehr, als Scham und Ehrliebe. Wahr ist es, die meisten komischen Dichter haben gemeiniglich nur das erste Mittel angewendet; allein daher kömmt es auch, daß ihre Stücke mehr ergötzen als fruchten. (Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus. Hempels Ausgabe. Heft 414. S. 130. 131.)

Zweck und Wesen des Lustspiels.

Man hat niemals diejenigen Stücke getadelt, welche Lachen und Rührung verbinden. Ja, ich getraue mir zu behaupten, daß nur dieses allein wahre Komödien sind, welche sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am Nächsten kommen. Die Klugen und Thoren sind in der Welt untermengt, und ob es gleich gewiß ist, daß die erstern von den letztern an der Zahl übertroffen werden, so ist doch eine Gesellschaft von lauter Thoren beinahe ebenso unwahrscheinlich als eine Gesellschaft von lauter Klugen. Diese Erscheinung ahmt das Lustspiel nach, und nur durch die Nachahmung derselben ist es fähig, dem Volke nicht allein das, was es vermeiden muß, auch nicht allein das, was es beobachten muß, sondern Beides zugleich in einem Lichte vorzustellen, in welchem das Eine das Andre erhebt. Man sieht leicht, daß man von diesem wahren und einigen[1]) Wege auf eine doppelte Art abweichen kann. Der einen Abweichung hat man schon längst den Namen des Possenspiels gegeben, dessen charakteristische Eigenschaft darin besteht, daß es nichts als Laster und Ungereimtheiten, mit keinen andern als solchen Zügen schildert, welche zum Lachen bewegen, es mag dieses Lachen nun ein nützliches oder ein sinnloses Lachen sein. Edle Gesinnungen, ernsthafte Leidenschaften, Stellungen, wo sich die schöne Natur in ihrer Stärke zeigen kann, bleiben aus demselben ganz und gar

1) einzigen.

weg, und wenn es außerdem auch noch so regelmäßig ist, so wird es doch in den Augen strenger Kunstrichter dadurch noch lange nicht zu einer Komödie. Worin wird also die andere Abweichung bestehen? Unfehlbar darin, wenn man nichts als Tugenden und anständige Sitten, mit keinen andern als solchen Zügen schildert, welche Bewunderung und Mitleid erwecken, Beides mag nun einen Einfluß auf die Besserung der Zuhörer haben können oder nicht. Lebhafte Satire, lächerliche Ausschweifungen, Stellungen, die den Narren in seiner Blöße zeigen, sind gänzlich aus einem solchen Stück verbannt. Und wie wird man ein solches Stück nennen? Jedermann wird mir zurufen: Das eben ist die weinerliche Komödie! Noch einmal also mit einem Worte: das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen, das weinerliche Lustspiel will nur rühren, die wahre Komödie will Beides. (Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. Hempels Ausgabe, Heft 425, S. 232.)

Der Pöbel wird ewig der Beschützer der Possenspiele bleiben, und unter Leuten vom Stande wird es immer gezwungene Zärtlinge geben, die den Ruhm empfindlicher Seelen auch da zu behaupten suchen, wo andere ehrliche Leute gähnen. Die wahre Komödie allein ist für das Volk und allein fähig, einen allgemeinen Beifall zu erlangen und folglich auch einen allgemeinen Nutzen zu stiften. Was sie bei dem einen nicht durch die Scham erlangt, das erlangt sie durch die Bewunderung; und wer sich gegen diese verhärtet, dem macht sie jene fühlbar. Hieraus scheint die Regel des Contrastes oder der Abstechung geflossen zu sein, vermöge welcher man nicht gerne eine Untugend aufführt, ohne ihr Gegentheil mit anzubringen. (Abhandlung von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. Hempels Ausgabe. Heft 425. S. 233.)

Das menschliche Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Uebergänge[1]) und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein. (H. Dr. Einundzwanzigstes Stück. 10. Juli 1767. L.-M. 91 R. 68.)

1) Nämlich vom „Rührenden zum Lächerlichen" (Heiteren, Komischen).

Witz und Sprache.

Die Verse und die Scherze machen so wenig das Wesen der Lustspiele aus, daß ein Dichter ein vortrefflicher Komikus sein kann, ob er gleich harte Verse und einige schlimme Späße hat. (Abhandlung von dem Leben und dem Werke des Marcus Accius Plautus. Hempels Ausgabe Heft 410. S. 23.)

Um die Zuschauer lachen zu machen, daß sie nicht zugleich über uns lachen, muß man auf seiner Studierstube lange sehr ernsthaft gewesen sein. Man muß nie schreiben, was Einem zuerst in den Kopf kommt. (Brief an Karl Lessing, Hamburg 6. Julius 1769. Lessings Briefe, Hempels Ausg. S. 325).

Komödie und Tragödie.

Mich dünkt auch immer, daß man in dem dramatischen Fache eher mit einer Tragödie als mit einer Komödie den Versuch machen sollte. Es ist leichter, zum Mitleiden zu bewegen, als lachen zu machen. Man lernt eher, was Glück und Unglück, als was sittlich und unsittlich, anständig und lächerlich ist. (Brief an Karl Lessing. Hamburg 9. Junius 1768. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 277.)

Lustspielfiguren.

Nichts kann unbilliger sein als die Verspottung eines ganzen Standes in der Person eines Einzigen, in welcher man die Laster aller Mitglieder zusammenhäuft. Gemeiniglich beschäftigen sich nur mittelmäßige Köpfe damit, die den Gegenstand ihrer Satire, so zu reden, von der öffentlichen Straße nehmen müssen und sonst nichts Lächerliches zu entdecken wissen, als was der Pöbel schon ausgepfiffen hat. (Recension über „Die Advokaten“ (Verfasser unbekannt). Fünfundzwanzigstes Stück, 26. Februar 1754. Hempels Ausgabe, Heft 459. S. 543.)

Moral.

Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen: nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie lachen macht, noch weniger blos und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Übung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, daß der Geizige [1]) des Molière nie einen Geizigen, der Spieler [2] des Regnard [3]) nie einen Spieler gebessert habe; eingeräumt, daß das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelten Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch Dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Thorheiten, die sie nicht haben, haben Andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprießlich, Diejenigen zu kennen, mit welchen man in Collision kommen kann; ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei; und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres, als das Lächerliche. (H. Dr. Neunundzwanzigstes Stück. 7. August 1767. L.-M. 122. R. 92.)

Ich weiß überhaupt nicht, woher so viele komische Dichter die Regel genommen haben, daß der Böse nothwendig am Ende des Stücks entweder bestraft werden oder sich bessern müsse. In der Tragödie möchte diese Regel noch eher gelten; sie kann uns da mit dem Schicksal versöhnen und Murren

---

1) L'avare, Lustspiel in Prosa und fünf Aufzügen von Molière, aus dem Jahre 1667.

2) Le Joueur Lustspiel in Versen und fünf Aufzügen von Regnard, aus dem Jahre 1696.

3) Jean François Regnard, aus Paris 1655—1709, hervorragender Lustspieldichter.

in Mitleid kehren. Aber in der Komödie, denke ich, hilft sie nicht allein Nichts, sondern sie verdirbt vielmehr Vieles. Wenigstens macht sie immer den Ausgang schielend und kalt, und einförmig. Wenn die verschiedenen Charaktere, welche ich in eine Handlung verbinde, nur diese Handlung zu Ende bringen, warum sollen sie nicht bleiben, wie sie waren? Aber freilich muß die Handlung sodann in etwas mehr, als in einer bloßen Collision der Charaktere bestehen. Diese kann allerdings nicht anders, als durch Nachgebung und Veränderung des einen Theiles dieser Charaktere geendet werden; und ein Stück, das wenig oder nichts mehr hat als sie, nähert sich nicht sowohl seinem Ziele, sondern schläft vielmehr nach und nach ein. Wenn hingegen jene Collision, die Handlung mag sich ihrem Ende nähern, so viel als sie will, dennoch gleich stark fortdauert, so begreift man leicht, daß das Ende ebenso lebhaft und unterhaltend sein kann, als die Mitte nur immer war. (H. Dr. Neunundneunzigstes Stück. 12. April 1768. L.=M. 407. 408. R. 305. 306.)

Historische Wahrheit.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden[1]), wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, wei sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie Viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns eine gänzliche erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das Erste,

1) In seiner „Dichtkunst", Kapitel IX.

was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Ueberlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus[1]) berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht. (H. Dr. Neunzehntes Stück. 3. Juli 1767. L.-M. 81 u. 82. R. 60 u. 61).

Weßwegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen; oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxis der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Facta, die Umstände der Zeit und des Orts, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Facta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne? In Allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist Alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und

1) Panegyrikus-Lobrede.

nicht andere Namen führen; und Nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können. (H. Dr. Dreiundzwanzigstes Stück. 17. Juli 1767. L.-M. 100. R. 75.)

Kurz, die Tragödie ist keine dialogirte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus eben so wenig ein Verdienst, als aus dem Gegentheile ein Verbrechen mache! (H. Dr. Vierundzwanzigstes Stück. 21. Juli 1767. L.-M. 102. R. 76.)

Das ganze Alterthum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen Dichter des Alterthums hatten also Recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wiederkommende Todte aufgeführt finden, so wäre es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Proceß zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten theilende dramatische Dichter die nämliche Befugniß? Gewiß nicht. — Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdann nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist, daß wir jetzt keine Gespenster mehr glauben, wenn dieses Nichtglauben die Täuschung nothwendig verhindern müßte; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisiren können: so handelt jetzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns dem ungeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffirt; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren. (H. Dr. Elftes Stück. 5. Juni 1767. L.-M. 50 u. 51. R. 36, 37.)

Sein (des Dichters) Werk, mit der Chronologie in der Hand, untersuchen; ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen: heißt ihn und seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte, chicaniren. (H. Dr. Vierundzwanzigstes Stück. 21. Juli 1767. L.-M. 101. R. 75.)

Tendenz.

Gute Lehre. (Moral.)

Eigentlich halte ich es eben für keine Nothwendigkeit, daß aus der Fabel eines Trauerspiels eine gute Lehre fließen müsse, wenn uns nur einzelne Stellen von nützlichen Wahrheiten unterrichten[1]). Allein so viel wird nothwendig sein, daß man auch keine böse Lehre daraus folgern könne. (Von den Trauerspielen des Seneca. Hempels Ausgabe. Heft 430. S. 377).

Das Drama (hingegen) macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre keinen Anspruch; es geht nur auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewährt; und Beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende. (H. Dr. Fünfunddreißigstes Stück. 28. August 1767. L.-M. 149. R. 112. 113.)

Dem dramatischen Dichter ist es gleichviel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern läßt oder nicht. (H. Dr. Dreiunddreißigstes Stück. 21. August 1767. L.-M. 140. R. 105.)

1) Vgl. S. 28.

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als nothwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken; daß man Unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze blos um seinetwillen da wäre. (H. Dr. Zwölftes Stück. 9. Juni 1767. L.-M. 53. R. 38).

Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man Dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln. Aber alle Gattungen können nicht Alles bessern; wenigstens nicht Jedes so vollkommen, wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleich zu thun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung. (H. Dr. Siebenundsiebzigstes Stück 26. Januar 1768. L.-M. 326. R. 245.)

Die elenden Vertheidiger des Theaters, die es mit aller Gewalt zu einer Tugendschule machen wollen, thun ihm mehr Schaden als zehn Goeze[1]). Brief an Friedr. Nicolai[2]), Hamburg 11. Oktober 1769. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 332.)

Absicht.

Mit Absicht handeln, ist das, was den Menschen über geringe Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künst-

1) Johann Melchior Goeze, zelotischer Theologe, der alle aufgeklärten Schriftsteller anfeindete, besonders Lessing und Goethe; ersteren wegen der Herausgabe der „Wolfenbütteler Fragmente", letzteren wegen seines „Werther".

2) Max Friedr. Nicolai, 1733—1811, Lessings Jugendfreund, Buchhändler in Berlin.

lern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem eben so geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches auch dem Anschauen ihres kunstreichen aber absichtlosen Gebrauchs ihrer Mittel entspringt. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen: es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größeren Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmern Theilnehmung, allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten; die Absicht, uns zu unterichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als häßlich und unglücklich selbst im Unglücke zu zeigen; die Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns statthat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten zu verabscheuen und was wir verabscheuen sollten zu begehren. (H. Dr. Vierunddreißigstes Stück 25. August 1767 L.-M. 145. R. 109. 110.)

Wenn man sagen wird, dieses Stück[1]) lehre, daß es nicht erst von gestern her unter allerlei Volk Leute gegeben, die sich über alle geoffenbarte Religion hinweggesetzt hätten und doch gute Leute gewesen wären; wenn man hinzufügen wird, daß ganz sichtbar meine Absicht dahin gegangen sei, dergleichen Leute in einem weniger abscheulichen Lichte vorzustellen, als in welchem der christliche Pöbel sie gemeiniglich erblickt: so werde ich nicht viel dagegen einzuwenden haben.

Denn Beides kann auch ein Mensch lehren und zur Ab-

1) Nämlich „Nathan der Weise“.

sicht haben wollen, der nicht jede geoffenbarte Religion, nicht jede ganz verwirft. Mich als einen solchen zu stellen, bin ich nicht verschlagen genug, doch dreist genug, mich als einen solchen nicht zu verstellen. — — — — — — — — — —

Wenn man endlich sagen wird, daß ein Stück von so eigner Tendenz nicht reich genug an eigner Schönheit sei, — so werde ich schweigen, aber mich nicht schämen. Ich bin mir eines Zieles bewußt, unter dem man auch noch viel weiter mit allen Ehren bleiben kann.

Noch kenne ich keinen Ort in Deutschland, wo dieses Stück schon jetzt aufgeführt werden könnte. Aber Heil und Glück dem, wo es zuerst aufgeführt wird! (Entwurf einer Vorrede zu „Nathan". Hempels Ausgabe. Heft 508. S. 785. 786.)

Kunst und Natur. — Naturalismus.

Wahrheit.

Nichts ist groß, was nicht wahr ist[1]). (H. Dr. Dreißigstes Stück. 11. August 1767. L.=M. 129. R. 97.)

Wie wahr ist es, daß die Natur das Siegel des Genies, die Stütze des Geschmackes und die Seele der Harmonie ist! (Recensionen Einundachtzigstes Stück, 7. Juli 1733. Hempels Ausgabe, Heft 459. S. 505.)

Natur.

In der Natur ist Alles mit Allem verbunden; Alles durchkreuzt sich, Alles wechselt mit Allem, Alles verändert sich, Eines in das Andere. Aber nach dieser unendlichen Mannich=

1) Vgl. dazu Goethes Wort: „Das Erste und Letzte, was vom Genie gefordert wird, ist Wahrheitsliebe". (Sprüche in Prosa VII. Abth. 1. Spruch).

faltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Antheil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.

Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindrucks sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixirung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern oder absondern zu können wünschten, sondern sie wirklich ab, und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.

Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belange läuft quer ein: so suchen wir der Zerstreuung, die sie uns droht, möglichst auszuweichen. Wir abstrahiren von ihr, und es muß uns nothwendig ekeln, in der Kunst das wieder zu finden, was wir aus der Natur wegwünschten.

Nur wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesses annimmt, und eine nicht blos auf die andere folgt, sondern so nothwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraction des einen oder des andern unmöglich fällt: nur alsdann verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheil zu ziehen. — (H. Dr. Siebzigstes Stück 1. Januar 1768. L.-M. 296. 297. R. 222.)

Ihre Helden (nämlich jene der tragischen Bühne) müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern und die bloße

Natur in sich wirken lassen [1]) Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchstens nur bewundert werden. (Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie IV. Reclams Ausgabe S. 29).

Ist es wahr, daß uns die Natur selbst in dieser Vermengung des Gemeinen und Erhabenen des Possirlichen und Ernsthaften, des lustigen und Traurigen zum Muster dient? Es scheint so. Aber wenn es wahr ist, so hat Lope[2]) mehr gethan, als er sich vornahm; er hat nicht bloß die Fehler seiner Bühne beschönigt; er hat eigentlich erwiesen, daß wenigstens dieser Fehler keiner ist; denn Nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist. (H. Dr. Neunundsechzigstes Stück. 28. Dezbr. 1767. L.-M. 292. R. 218.)

Denn, wenn es nun wirklich einmal so einen Fall gegeben hat: warum soll er nicht auch vorgestellt werden können? Er sah ja in der Wirklichkeit einer Komödie so ähnlich, und sollte er denn eben deßwegen um so unschicklicher zur Komödie sein? -- Nach der Strenge allerdings; denn alle Begebenheiten, die man im gemeinen Leben wahre Komödien nennt, findet man in der Komödie wahren Begebenheiten nicht sehr gleich; und darauf käme es doch eigentlich an. (H. Dr. Dreiundsiebzigstes Stück. 12. Jan. 1768. L.-M. 307. R. 230.)

Unsere Thorheiten sind bemerkbarer, als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg;

---

1) Man vergleiche Schillers Aufsatz „Über das Pathetische" und zwar besonders folgende Stellen: „Die erste Forderung an den Menschen macht immer und ewig die Natur, welche niemals darf abgewiesen werden". . . . „Das erste Gesetz der tragischen Kunst war Darstellung der leidenden Natur das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstands gegen das Leiden." Lessing macht auch hier, wie in der „Hamburgischen Dramaturgie" und in seinem Briefwechsel mit Mendelssohn das Mitleid gegen die kalte Bewunderung der Zuschauer geltend. Ganz besonders thut er dies in dem der oben ausgezogenen Stelle vorhergehenden im IV. Capitel des „Laokoon" und in einer Sonderkritik des Sophokleischen „Philocet" gegen jenen eines Franzosen. Vgl. Brief an Mendelsohn, Leipzig, 28. November 1756, Hempels Ausgabe S. 75—78 und Brief an Nicolai, November 1756, Hempels Ausgabe S. 76—72.

2) Lope Felix de Vega Carpio aus Madrid 1562—1635. Fruchtbarer Dramatiker; er hob das Drama auf eine höhere Stufe.

und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen an eine allzuflache Manier gewöhnt. Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vortheilhaft genug zu beleuchten gewußt, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen nur immer Eine Seite, an der wir uns bald satt gesehen und deren allzuschneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wenn sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihrer vier Pfähle herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verrathen, aus der sich ein Jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen. (H. Dr. zweiundzwanzigstes Stück. 14. Juli 1767. L.-M. 93. R. 69 u. 70.

Naturalistische Ausdrucksweise.

Delikatesse. Eine allzu zärtliche Empörung gegen alle Worte und Einfälle, die nicht mit der strengsten Zucht und Schamhaftigkeit übereinkommen, ist nicht immer ein Beweis eines lautern Herzens und einer reinen Einbildungskraft. Sehr oft sind das verschämteste Betragen und die unzüchtigsten Gedanken in einer Person. Nur weil sie sich dieser zu sehr bewußt sind, nehmen sie ein desto züchtigeres Aeußerliche an. Durch nichts verrathen sich dergleichen Leute aber mehr, als dadurch, daß sie sich am Meisten durch die groben plumpen Worte, die das Unzüchtige geradezu ausdrücken, beleidigt finden lassen und weit nachsichtiger gegen die schlüpfrigsten Gedanken, wenn sie nur in feine unanstößige Worte gekleidet sind.

Und ganz gewiß sind doch diese den guten Sitten weit nachtheiliger, weit verführerischer.

Man hat über das Wort Hure in meiner Minna[1]) geschrieen. Der Schauspieler hat es sich nicht einmal unterstehen wollen, zu sagen. Immerhin, ich werde es nicht ausstreichen und werde es überall wieder brauchen, wo ich glaube, daß es hingehört[2]). (Dramaturgische Entwürfe und Fragmente. Hempels Ausg. Heft 514. S, 872. 873.

Reim.

Warum der Uebersetzer[3]) den Reim verbannt habe, zeigt er in der Vorrede an: weil man mitten in dem Sturme der Leidenschaften stets durch sein widerliches und unnatürliches Geklapper erinnert werde, man sei nur auf dem Schauplatze. Vortreffliche Ursache! Hieraus würde folgen, daß man mit verbundenen Augen in den Schauplatz gehen müsse. Jedes Licht, jede Verzierung der Scenen, jede Verkleidung der Schauspieler erinnert mich weit mehr als der Reim, daß ich nur auf dem Schauplatze bin, indem Alles, was ich mit den Augen sehe, einen weit schärferen Eindruck macht, als was flüchtig durch die Ohren rauscht. (Recension über „Idomeneus", Trauerspiel von Crebillon. Hundertzweiundfünfzigstes Stück, 19. Dezember 1752. Hempels Ausgabe, Heft 459. S. 483).

Zote.

Ich müßte mich sehr irren, wenn man nicht von dem, was unsere feinen Köpfe das Schalkhafte zu nennen be-

1) „Minna von Barnhelm".

2) Karl Lessing schreibt seinem Bruder den 22. März 1768: „Nur das abscheuliche Wort Hure erstickte dem Reitknecht Just halb im Munde". — Guhrauer (Lessing II. 1. S. 129) bemerkt zu obigen Worten Lessings: „Indeß hat Lessing dieses Wort in „Emilia Galotti" im Munde der Emilia doch nur zu verstehen gegeben." — Diese Bemerkung Guhrauers ist durchaus nicht stichhältig. Lessing sagt ja: er wird dieses Wort „überall wieder brauchen", wo er glaubt, „daß es hingehört". Und in den Mund der Emilia gehört es eben nicht hin.

3) Des Trauerspiels „Idomeneus" von Crebillon dem Älteren (1674—1762).

lieben, einen weit größeren Schaden zu besorgen hätte[1]). Das Gift, welches man uns unvermerkt einflößt, verfehlt seltener seine Wirkung als das, welches man uns offenbar aufzudringen versucht. (Abhandlungen von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus. Hempels Ausgabe. Heft 414. S. 119.)

Der Autor wird jederzeit das letzte Wort behalten wollen. — Der Grundsatz ist richtig; der dramatische Dichter muß dem Schauspieler Gelegenheit geben, seine Kunst zu zeigen. (Brief an Moses Mendelssohn. Leipzig 14. September 1757. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 132.)

Theoretisches und Technisches.

Der Dichter muß gewisse Staffeln, gewisse Schattirungen beobachten und unsere Empfindungen niemals einen Sprung thun lassen. Von einem Aeußersten plötzlich auf das andere gerissen werden, ist ganz etwas Anderes, als von einem Aeußersten allmählich zu dem andern gelangen. (Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. — Hempels Ausgabe, Heft 425. S. 231.)

Ein Dichter kann viel gethan und doch noch Nichts damit verthan[2]) haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat; es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen, besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, daß alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung eben so wohl zu er-

1) Als wenn man die Dinge, wie es Plautus in seinen Lustspielen gethan, wenn auch noch so derb, beim richtigen Namen nennt. Vgl. Lessing's vorstehende Äußerung über „Delikatesse", Seite 38.

2) Nach Sandners Wörterbuch heißt „verthun" „etwas bis zu Ende durchsetzen", „vollführen", „leisten".

halten wären. Ein Bund Stroh aufzuheben, muß man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, muß ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; ich muß keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen. (H. Dr. Neunundsiebzigstes Stück. 2. Februar 1768. L.-M. 334. R. 251).

Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt; er interessire uns, und mache mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will. (H. Dr. Sechzehntes Stück. 23. Juni 1767. L.-M. 71. R. 53.)

Alles Stoische[1]) ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affect, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt. (Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie I. Reclams Ausg. S. 10).

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man im gemeinen Leben in den Charakter Anderer kein beleidigendes Mißtrauen setzt; wenn man dem Zeugnisse, das sich ehrliche Leute unter einander ertheilen, allen Glauben beimißt. Aber darf uns der dramatische Dichter mit dieser Regel der Billigkeit abspeisen? Gewiß nicht; ob er sich schon sein Geschäft dadurch sehr leicht machen könnte. Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Thaten sehen. Das Gute, das wir ihnen, blos auf Anderer Wort, zutrauen sollen, kann uns unmöglich für sie interessiren: es läßt uns völlig gleichgiltig, und wenn wir nie die geringste Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treu und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen. (H. Dr. Neuntes Stück. 29. Mai 1767. L.-M. 41. R. 29 u. 30).

---

1) Stoisch = empfindungslos gegen physische und moralische Schickungen.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstracter Begriff für unsere Empfindungen. (H. Dr. Vierzehntes Stück. 16. Januar 1767. L.-M. 61. N. 44 u. 45.)

— „Aber woran stirbt sie denn? — am fünften Acte!" — „In Wahrheit, der fünfte Act ist eine geistige, böse Staupe[1]), die Manchen hinreißt (niederringt), dem die ersten vier Acte ein weit längeres Leben versprachen." (H. Dr. Zweites Stück. 5. Mai 1767. L.-M. 13. N. 8.)

Neuerungen.

Das Publikum wächst täglich an Einsicht und Geschmack, aber viele Verfasser bleiben zurück, und wehe dem, der es auch nicht einmal fühlt, daß er zurückgeblieben und eitel genug ist, noch immer auf den Beifall zu rechnen, den er vor zwanzig Jahren erhalten zu haben vermeint. (Vorreden Lessings zu eigenen Schriften. Hempels Ausgabe. Heft 456. S. 415.)

Neuerungen machen, kann sowohl der Charakter eines großen Geistes, als eines kleinen sein. Jener verläßt das Alte, weil es unzulänglich oder gar falsch ist; dieser, weil es alt ist. Was bei jenem die Einsicht veranlaßt, veranlaßt bei diesem der Ekel. Das Genie will mehr thun, als sein Vorgänger; der Affe des Genies nur etwas Anderes. Beide

1) Ansteckende Krankheit. Seuche.

lassen sich nicht immer auf den ersten Blick von einander unterscheiden. Bald macht die flatterhafte Liebe zu Veränderungen, daß man aus Gefälligkeit diesen für jenes gelten läßt, und bald die hartnäckige Pedanterie, daß man voll unwissenden Stolzes, jenes zu diesem erniedrigt. (Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. Hempels Ausgabe. Heft 414. S. 189).

Motivirung.

Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kommt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand und keine Ursache. (H. Dr. Fünfundvierzigstes Stück. 2. Oktober 1767. L.-M. 192. N. 145).

Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer Zwischenfall; Alles geht seinen natürlichen Gang [1]). Dieser natürliche Gang reizt das Genie, und den Stümper schreckt er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, Alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz [2]) hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Aehnliche oder Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts miteinander

---

1) Nämlich in dem Trauerspiel „Rodogune“ von Pierre Corneille.

2) Lessing gebraucht das Wort „Witz“ stets für „Geist“, „esprit“.

gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht dann eine Contextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennt: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist; der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder. (H. Dr. Dreißigstes Stück. 11. August 1767. L.-M. 127. R. 95.)

Wer wird läugnen, daß sie unsern ganzen Jammer verdienen?[1]) Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellt, und Verzweiflung von Weitem nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht fragen, Mitleid? — Er heiße, wie er wolle — aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er sich doch auf Etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? Es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo Eines aus dem Andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm Alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen; und er vergißt diese seine edelste Bestimmung

---

1) Nämlich die tragischen Gestalten in dem Trauerspiele „Richard III.“ von Christian Felix Weiße, dem Jugendfreund Lessings.

so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Cirkel flicht, und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? — O verschonet uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben[1]) soll, wenn wir bei unserer Unterwerfung, noch Vertrauen und fröhlichen Muth behalten sollen: so ist es höchst nöthig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen! — (H. Dr. Neunundsiebzigstes Stück. 2. Februar 1768. L.-M. 332. R. 249).

Wenn es der Inhalt des Stückes nothwendig erfordert, daß eine Person an einen Ort verschickt werden muß, der nicht anders als etwas entfernt von dem Orte der Bühne sein kann, so ist es gut, daß man keinen von den Oertern insbesondere nennt, wenn es nämlich mehrere Oerter sind. Will man sich diese Freiheit nicht nehmen, so wird man hundert Materien, die auf dem Theater eine vortreffliche Wirkung thun würden, nicht darauf bringen können. (Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus. Hempels Ausg. Heft 414, S. 128, 129.)

Ueberraschung.

Was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will; wir werden unser Theil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermuthet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Antheil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben. (H. Dr. Achtundvierzigstes Stück. 13. October 1767. L.-M. 202, 203. R. 152, 153, 154.)

---

1) „Bekleiben“, ein sehr altes Wort, bedeutet nach Grimms deutschem Wörterbuche: „wurzeln, anwachsen, haften, haften bleiben.“ Die Verwandtschaft mit „kleben“ liegt nahe.

Scenenführung.

Die Alten machten wenig Scenen, allein wer hat uns denn befohlen, derselben in jedem Aufzuge so eine Menge zu machen? Wir strengen das Gedächtniß unserer Zuhörer oft auf eine übermäßige Art an; wir häufen Verwirrung auf Verwirrung, Erzählung auf Erzählung, und vergessen es, so zu reden, mit Fleiß, daß man nicht viel denken muß, wenn man viel empfinden soll. Wenn der Verstand arbeitet, so ruhet das Herz; und wenn sich das Herz zu zeigen hat, so muß der Verstand ruhen können. (Von den Trauerspielen des Seneca. Hempels Ausgabe. Heft 435. S. 402.)

„Bei Seite“, „für sich“ (aparte).

Die sogenanten Aparte[1]) müssen allen Leuten von Geschmack sehr anstößig sein. Doch haben sie auf den Theatern der Alten nicht so viel Unwahrscheinliches gehabt, als sie bei uns haben. Die Bühne der Römer war von einer besonderen Größe, daß es ganz wahrscheinlich war, daß eine Person die andere nicht hörte, wenn diese auf der, und jene auf dieser Seite stand. [2].) (Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus. Hempels Ausgabe. Heft 414. S. 129.)

Unterbrechung im Dialog.

Man bemerkt sie durch Striche oder Punkte, welche die Franzosen points poursuivans nennen [3]).

Die unterbrochene Redensart muß allezeit zu füllen und leicht zu füllen sein, wenn man die Figur dem Wesen zu=

---

1) Aparte = b. S. = bei Seite; f. s. = für sich.

2) Lessing folgt hierin den Anregungen des von ihm so verachteten Gottsched, der in seiner „Critischen Dichtkunst“ (1730) den Monolog und das Aparte vermieden wissen wollte, was ja nun auch das lobenswürdige Bestreben aller Modernen ist.

3) Diese Art der Bezeichnung hat Lessing erst im „Nathan“ gewählt.

schreiben soll und nicht der Bequemlichkeit oder Verlegenheit des Dichters. —

Wer frägt nach der Wohlanständigkeit, wenn der Affect der Personen es erfordert, daß sie unterbrechen oder sich unterbrechen lassen?[1]). (Dramaturgische Entwürfe urd Fragmente. Hempels Ausg. Heft 514. S. 870. 871.)

„Auf den Leib schreiben“.

Dieser Vortheil[2]) besteht in keiner leeren Einbildung; er ist gegründet und man kann sich desselben mit vielem Nutzen bei Verfertigung von Stücken bedienen. (Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus. Hempels Ausgabe. Heft 410. S. 29.

Erzählung im Drama.

Erzählung bleibt immer Erzählung, und wir wollen auf dem Theater wirkliche Handlungen sehen. (H. Dr. Dreiundfünfzigstes Stück. 3. November 1767. L.-M. 226 R. 169.)

---

1) Dies bezieht sich nämlich auf Voltaire, der in seinem Commentar zu „Graf Essex“ von Thomas Corneille schrieb: „C'est une très grande négligence de ne point finir sa phrase, sa période, et de se laisser interrompre, surtout quand le personnage, qui interromt, est un subalterne, qui manque aux bienséances en coupant la parole à supérieur“. (Es ist eine große Nachlässigkeit, seinen Satz, seine Periode nicht zu endigen, oder zu unterbrechen; zumal wenn die unterbrechende Person ein Untergeordneter ist, so ist es entschieden ein Mangel an Wohlanständigkeit, wenn er seinem Vorgesetzten das Wort abschneidet). Lessing fügt noch hinzu: Da hat Home die wahren Schönheiten des Dialogs besser gekannt. „Kein Fehler ist gewöhnlicher,“ sagt er, („Grundsätze der Kritik“ Th. III. S. 311), „als eine Rede fortzusetzen, wenn die Ungeduld der Person, an die sie gerichtet ist, diese treiben müßte, dem Redenden ins Wort zu fallen. Man stelle sich vor, wie der ungeduldige Schauspieler sich indeß geberden muß. Seine Ungeduld durch heftige Action auszudrücken, ohne dem Redenden ins Wort zu fallen, würde unnatürlich sein; aber auch seine Ungeduld zu verhehlen und kaltsinnig zu scheinen, wenn er entflammt sein sollte, ist nicht weniger unnatürlich.“

2) Lessing meint nämlich jenen, sich bei der Dichtung von Stücken immer bedeutende Künstler vorzuhalten, das sogenannte „auf den Leib schreiben.“

Eine kleine, rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwicklungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Scenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neuen Verwicklungen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag thun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen, und ohne Sprung, in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisiren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nöthig ist; was das Genie ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut, und was der blos witzige[1]) Kopf nachzumachen vergebens sich martert. (H. Dr. Erstes Stück. 1. Mai 1767. L.-M. 7. R. 4.)

Uebernatürliches.

Unsere neuere tragische Bühne will die Gottheiten nicht mehr leiden. Man hat sie in die allegorischen Stücke verwiesen, und das mit Recht. (Von den Trauerspielen des Seneca. Hempels Ausgabe. Heft 430. S. 375.)

---

1) Schröter und Thiele bemerken hiezu: dem „Genie stellt Lessing hier den „witzigen Kopf" gegenüber, wie wir heutzutage „Genie" und „Talent". Das ist indeß irrig. Genie bedeutet in der Sprache des 18. Jahrhunderts nicht immer den Begriff, den wir mit diesem Worte verbinden, also die ursprüngliche selbstständige Geisteskraft, sondern „Genie" ist Lessing, wie allen Aesthetikern seiner Zeit die productive, phantasiereiche Veranlagung, der er hier den Witz, d. i. die nur verstandesmäßige Behandlung gegenüberstellt. Lessing gebraucht den Ausdruck „Genie" übrigens sorgfältiger, als die übrige Literatur; er verbindet immer den Charakter der Größe und Bedeutung mit ihm, während „ein Mann von Genie" bei Andern nicht mehr bedeutet, als ein Mann von hellem Kopf. Unter Witz verstand man zu Lessings Zeit — und er selbst — Geist, schöngeistiges Wesen, rasche Auffassungsgabe 2c. und außerdem jene Fähigkeit des komisch-producirenden Verstandes, Ähnlichkeiten zwischen anscheinend weit auseinanderliegenden Gegenständen aufzufinden. Wenn Lessing im 30. Stück noch von dem Witze sagt, daß er auch das Unähnliche aufspüre, so weist er ihm damit noch das Gebiet des Scharfsinnes zu — wenigstens nach der alt hergebrachten Unterscheidung.

Gespenster auf dem Theater.

Ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Ist die Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzt, und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen; und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruch stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm Alles, was damit streitet, nothwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben jetzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast eben so viel dafür als darwider sagen läßt, die nicht entschieden ist, und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Uebergewicht gegeben; einige Wenige haben diese Art zu denken, und Viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton, der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgiltig, und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten, und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns Allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen

wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was er will.

So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. (H. Dr. Elftes Stück. 5. Juni 1767. L.-M. 50 u. 51. R. 36 u. 37.)

So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade [1]) sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo Alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir auf dem Theater nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muß Alles seinen ordentlichen Lauf behalten, [2]) weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. [3]) Die Bewegungs-

1) Nämlich der himmlischen.

2) Schröter und Thiele bemerken hiezu: Unter Wunder verstehen wir das Unbegreifliche. Begriffen aber wird nur das, was als die nothwendige Folge einer vorangegangenen Ursache erkannt wird. Ist nun das, was ein Wunder scheint, ein Vorgang der Natur, so gehört es der physischen oder physikalischen, ist es die Handlung eines Menschen, so gehört sie der moralischen Welt an. Wenn Faust (sollte wohl Mephisto heißen?) ein Loch in den Tisch bohrt und Wein daraus hervorströmen läßt, so ist dies ein physikalisches Wunder; ein moralisches Wunder aber würde es sein, wenn Gretchen nicht zu Grunde ginge, denn unser Gerechtigkeitsgefühl verlangt die Sühne als nothwendige Folge ihres Fehltritts. — Schröter und Thiele fassen den Sinn dieser Stelle so auf: Wenn Gretchen nicht zu Grunde ginge, wäre dies ein moralisches Wunder (wohl, weil dies unter der Annahme einer sittlichen Weltordnung als unbegreifliche Erscheinung aufgefaßt werden müßte), denn unser Gerechtigkeitssinn verlangt die Sühne als nothwendige Folge ihres Fehltrittes. Lessing meint hier jedoch, daß jede That einer Person nur aus deren Charakter hervorgehen dürfe. Nur was sich aus den Anlagen eines Menschen und den auf ihn wirkenden äußeren Einflüssen naturgemäß, begreiflich ergibt, darf der Dichter seinem Helden zuweisen. Außer Individualität und äußeren Einflüssen ist jeder Beweggrund — etwa die göttliche Gnade — für den Dramatiker ausgeschlossen.

3) Die Stelle ist höchst interessant, weil sie zeigt, wie sehr Lessing, trotz seiner Freisinnigkeit, von den moralischen Prinzipien, die die Aesthetik seiner Zeit beherrschten (Baumgarten, Sulzer 2c.) beeinflußt war. Die Bühne galt als moralische Anstalt; ihren Werth sah man in praktischen, nämlich direkt versittlichenden Wirkungen. Dreißig Jahre später schreibt Goethe an seinen Freund Meyer (am 20. Juni 1796) über eine Kritik Herders: „So schnurrt auch wieder durch das Ganze die alte halbwahre Philisterleyer, daß die Künste das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen sollen.. Das Erste haben sie immer gethan und müssen es thun, weil ihre Gesetze so

gründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters genau gegen einander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns, durch Schönheit des Details, über Mißverhältniße dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur ein Mal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauscht hat, zurück. (H. Dr. Zweites Stück. 5. Mai 1767. L.-M. 11. R. 7.)

Darstellung körperlichen Schmerzes auf dem Theater.

Einen andern Eindruck macht die Erzählung von Jemands Geschrei, einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht blos einen schreienden Philoktet[1]) zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen blos willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben,

---

gut als das Sittengesetz aus der Vernunft entspringen; thäten sie aber das Zweite, so wären sie verloren und es wäre besser, daß man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hinge und sie ersäufte, als daß man sie nach und nach ins Nützlich-Platte absterben ließe." Vgl. indessen auch Lessings freiere Ansichten in dem Abschnitt „Tendenz", Seite 33.

1) Philoktet, Tragödie von Sophokles.

wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie Manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. (Laokoon [1]) oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie. IV. Reclams Ausg. S. 21. 22. 23.)

Ohrfeige.

Aber wiederum auf die Ohrfeige zu kommen. — Einmal ist es doch nun so, daß eine Ohrfeige, die ein Mann von Ehre von seines Gleichen oder von einem Höhern bekommt, für eine so schimpfliche Beleidigung gehalten wird, daß alle Genugthuung, die ihm die Gesetze dafür verschaffen können, vergebens ist. Sie will nicht von einem Dritten bestraft, sie will von dem Beleidigten selbst gerächt, und auf eine eben so eigenmächtige Art gerächt sein, als sie erwiesen worden.

---

1) Laokoon, ein der nachhomerischen Sage angehörender Trojaner, Priester des Apollo, warnte die Trojaner vor dem hölzernen Pferd, welches die Griechen bei ihrem scheinbaren Abzug von Troja zurückgelassen hatten, und schleuderte eine Lanze in dessen Seite. Der zürnende Apollo aber, der den Griechen hold war, sandte zwei Schlangen, die den Laokoon nebst seinen zwei Söhnen erwürgten. Am bekanntesten wurde die Fabel durch die noch vorhandene, den Tod des Priesters und seiner Söhne darstellende „Gruppe des Laokoon“, die von den rhodischen Bildhauern Agesandros, Polydoros und Athenodoros gefertigt, zu den berühmtesten und vollendetsten unter den uns erhaltenen Werken der alten Kunst gehört. Diese Gruppe gab Lessing den Anlaß zu seinem klassischen Werke „Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie.“

Ob es die wahre oder die falsche Ehre ist, die dieses gebietet, davon ist hier die Rede nicht. Wie gesagt, es ist nun einmal so.

Und wenn es nun einmal in der Welt so ist: warum soll es nicht auch auf dem Theater so sein? Wenn die Ohrfeigen dort im Gange sind: warum nicht auch hier?

„Die Schauspieler, sagt der Herr von Voltaire[1]), wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen.“ Sie wüßten es wol; aber man will eine Ohrfeige auch nicht einmal gern im fremden Namen haben. Der Schlag setzt sie in Feuer; die Person erhält ihn, aber sie fühlen ihn; das Gefühl hebt die Verstellung auf; sie gerathen aus ihrer Fassung; Scham und Verwirrung äußert sich wider Willen auf ihrem Gesichte; sie sollten zornig aussehen, und sie sehen albern aus; und jeder Schauspieler, dessen eigene Empfindungen mit seiner Rolle in Collision kommen, macht uns lachen.

Es ist dies nicht der einzige Fall, in welchem man die Abschaffung der Masken[2]) bedauern möchte. Der Schauspieler kann ohnstreitig unter der Maske mehr Contenance halten; seine Person findet weniger Gelegenheit auszubrechen; und wenn sie ja ausbricht, so werden wir diesen Ausbruch weniger gewahr.

Doch der Schauspieler verhalte sich bei der Ohrfeige, wie er will: der dramatische Dichter arbeitet zwar für den Schauspieler, aber er muß sich darum nicht Alles versagen, was diesem weniger thunlich und bequem ist. Kein Schauspieler kann roth werden, wenn er will: aber gleichwol darf es ihm der Dichter vorschreiben; gleichwol darf er den Einen sagen lassen, daß er es den Andern werden sieht. Der Schauspieler will sich nicht ins Gesicht schlagen lassen; er glaubt, es mache ihn verächtlich; es verwirrt ihn; es schmerzt ihn: recht gut! Wenn er es in seiner Kunst so weit noch nicht gebracht hat, daß ihn so Etwas nicht verwirrt; wenn er seine Kunst so sehr nicht liebt, daß er sich, ihr zum Besten eine gute Kränkung will gefallen lassen: so suche er über die Stelle so gut wegzukommen, als er kann; er weiche dem Schlage aus; er halte die Hand vor; nur verlange er nicht, daß sich der Dichter

1) In seinem bei Didot in Paris 1806 erschienen Commentar zum „Cid“, („Der Cid“, Trauerspiel in fünf Acten, das berühmteste Stück Corneille's).

2) Masken waren bei den Alten und im altitalienischen Theater gebräuchlich.

seinetwegen mehr Bedenklichkeiten machen soll, als er sich der Person wegen macht, die er ihn vorstellen läßt. Wenn der wahre Diego, wenn der wahre Essex eine Ohrfeige hinnehmen muß; was wollen ihre Repräsentanten dawider einzuwenden haben.[1])

Aber der Zuschauer will vielleicht keine Ohrfeige geben sehen! Oder höchstens nur einem Bedienten, den sie nicht besonders schimpft, für den sie eine seinem Stande angemessene Züchtigung ist? Einem Helden hingegen, einem Helden eine Ohrfeige! Wie klein, wie unanständig! — Und wenn sie das nun eben sein soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschießungen, der blutigsten Rache werden soll, und wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schrecklichen Wirkungen nicht hätte haben können? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann, was unter gewissen Personen nothwendig so tragisch werden muß, soll dennoch aus der Tragödie ausgeschlossen sein, weil es auch in der Komödie, weil es auch in dem Possenspiele Platz findet? Worüber wir ein Mal lachen, sollen wir ein ander Mal nicht erschrecken können?

Wenn ich die Ohrfeigen aus einer Gattung des Drama verbannt wissen möchte, so wäre es aus der Komödie.[2]) Denn was für Folgen kann sie da haben? Traurige? Die sind über ihre Sphäre. Lächerliche? Die sind unter ihr, und gehören dem Possenspiele. Gar keine? So verlohnte es nicht der Mühe, sie geben zu lassen. Wer sie gibt, wird nichts als pöbelhafte Hitze, und wer sie bekömmt, nichts als knechtische Kleinmuth verrathen. Sie verbleibt also den beiden Extremen, der Tragödie und dem Possenspiele, die mehrere dergleichen Dinge gemein haben, über die wir entweder spotten oder zittern wollen. (H. Dr. Sechsundfünfzigstes Stück. 13. November 1767. L.-M. 236. 237. R. 177. 178.)

Illusion.

Wenn Sie Ihre Gedanken von der Illusion (mit dem Herrn Nicolai) aufs Reine bringen werden, so vergessen Sie

1) In dem Trauerspiel „Der Cid“ von Corneille und in dem Trauerspiel „Der Graf von Essex“ von Banks.

2) Lessing versteht unter Komödie das Lustspiel.

ja nicht, daß die ganze Lehre von der Illusion eigentlich den dramatischen Dichter nichts angeht und die Vorstellung seines Stücks das Werk einer andern Kunst als der Dichtkunst ist. Das Trauerspiel muß auch ohne Vorstellung und Acteurs seine völlige Stärke behalten; und diese bei dem Leser zu äußern, braucht sie nicht mehr Illusion als jede andre Geschichte. Sehen Sie deswegen den Aristoteles noch gegen das Ende des 6. und den Anfang des 14. Hauptstücks nach. (Nachschrift des Briefes an Moses Mendelssohn. Leipzig, 18. Dezember 1756. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 91).

Der tragische Dichter sollte Alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. — — Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellungen entgegen zu setzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert. (H. Dr. Zweiundvierzigstes Stück 22. September 1767. L.-M. 180. R. 136.)

Darin sind wir doch wohl einig, liebster Freund, daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind? Auch darin, daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größern Grads unsrer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm. Ihnen darf ich es aber nicht erst sagen, daß die Lust, die mit der stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unsrer Kraft geht, so unendlich kann überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind.

Alles, was ich hieraus folgere, wird aus der Anwendung auf das Aristotelische Exempel von der gemalten Schlange am Deutlichsten erhellen. Wenn wir eine gemalte Schlange plötzlich erblicken, so gefällt sie uns desto besser, je heftiger wir darüber erschrocken sind.

Dieses erkläre ich so: Ich erschrecke über die so wohlgetroffne Schlange, weil ich sie für eine wirkliche halte. Der Grad dieses Schreckens, als eine unangenehme Leidenschaft,

oder vielmehr der Grad der Unlust, die ich über diesen schrecklichen Gegenstand empfinde, sei 10; so kann ich den Grad der Lust, die mit der Empfindung der Leidenschaft verbunden ist, 1 nennen, oder 10, wenn jener zu 100 wüchse. Indem ich also 10 empfinde, kann ich nicht 1 empfinden, das ist, so lange als ich die Schlange für eine wirkliche halte, kann ich keine Lust darüber empfinden. Nun werde ich aber auf einmal gewahr, daß es keine wirkliche Schlange, daß es ein bloßes Bild ist: was geschieht? Die Unlust über den schrecklichen Gegenstand = 10 fällt weg, und es bleibt nichts übrig als die Lust, die mit der Leidenschaft als einer bloßen stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist; 1 bleibt übrig, das ich nunmehr empfinde, und in dem Grade 8 oder 10 empfinden kann, wenn jener Grad, anstatt 10, 80 oder 100 gewesen ist.

Wozu brauchen wir nun hier die Illusion? Lassen Sie mich meine Erklärung auch an einem entgegengesetzten Exempel versuchen, um ihre Richtigkeit desto ungezweifelter darzulegen. — — Dort in der Entfernung werde ich das schönste, holdseligste Frauenzimmer gewahr, das mir mit der Hand auf eine geheimnißvolle Art zu winken scheint. Ich gerathe in Affect, Verlangen, Liebe, Bewunderung, wie Sie ihn nennen wollen. Hier kömmt also die Lust über den Gegenstand = 10 mit der angenehmen Empfindung des Affects = 1 zusammen, und die Wirkung von beiden ist = 11. Nun gehe ich darauf los. Himmel! Es ist nichts als ein Gemälde, eine Bildsäule! Nach Ihrer Erklärung, liebster Freund, sollte nunmehr das Verlangen desto größer sein, weil mich der Affect von der Vollkommenheit der Nachahmung intuitiv überzeugt hat. Aber das ist wider alle Erfahrung; ich werde vielmehr verdrießlich; und warum werde ich verdrießlich? Die Lust über den vollkommenen Gegenstand fällt weg, und die angenehme Empfindung des Affects bleibt allein übrig. Ich komme auf Ihre zweite Folge b). D a h e r g e f a l l e n u n s a l l e u n a n g e n e h m e n A f f e c t e i n d e r N a c h a h m u n g. D e r M u s i k u s k a n n u n s z o r n i g &c. Hierwieder sage ich: Die unangenehmen Affecte in der Nachahmung gefallen deswegen, weil sie in uns ähnliche Affecte erwecken, die auf keinen gewissen Gegenstand gehen. Der Musikus macht mich betrübt, und diese Betrübniß ist mir angenehm, weil ich diese Betrübniß blos als

Affect empfinde und jeder Affect angenehm ist. Denn setzen Sie den Fall, daß ich während dieser musikalischen Betrübniß wirklich an etwas Betrübtes denke, so fällt das Angenehme gewiß weg.

Ein Exempel aus der Körperwelt? Es ist bekannt, daß, wenn man zwei Saiten eine gleiche Spanung giebt und die eine durch die Berührung ertönen läßt, die andre mit ertönt, ohne berührt zu sein. Lassen Sie uns den Saiten Empfindung geben, so können wir annehmen, daß ihnen zwar eine jede Bebung, aber nicht eine jede Berührung angenehm sein mag, sondern nur diejenige Berührung, die eine gewisse Bebung in ihnen hervorbringt. Die erste Saite also, die durch die Berührung erbebt, kann eine schmerzliche Empfindung haben, da die andre, der ähnlichen Erbebung ungeachtet, eine angenehme Empfindung hat, weil sie nicht (wenigstens nicht so unmittelbar) berührt worden. Also auch in dem Trauerspiele. Die spielende Person geräth in einen unangenehmen Affect und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affect bei mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affect nur als Affect empfinde, ohne einen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken.

Dergleichen zweite Affecte aber, die bei Erblickung solcher Affecte an andern in mir entstehen, verdienen kaum den Namen der Affecte; daher ich denn in einem von meinen ersten Briefen schon gesagt habe, daß die Tragödie eigentlich keinen Affect bei uns rege mache als das Mitleiden. Denn diesen Affect empfinden nicht die spielenden Personen, und wir empfinden ihn nicht blos, weil sie ihn empfinden, sondern er entsteht in uns ursprünglich aus der Wirkung der Gegenstände auf uns; es ist kein zweiter mitgetheilter Affect 2c. (Brief an Moses Mendelssohn. Leipzig 2. Febr. 1757. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 95—97).

Plagiat.

Die verschiedensten Charaktere können in ähnliche Situationen gerathen; und da in der Komöde die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind,

jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen, so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Copie genannt zu werden verdiene. Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt. Aehnliche Situationen geben also ähnliche Tragödien, aber nicht ähnliche Komödien, anstatt daß sie in den Tragödien fast gar nicht in Erwägung kommen. (H. Dr. Einundfünfzigstes Stück. 23. Oktober 1767. L. M. 217. R. 164).

Ein komischer Dichter von Molière's Gattung kann ohnmöglich Alles aus seinem Kopfe nehmen; andere Dichter, können es weit eher, auch vielleicht andere komische Dichter, deren Personen man es aber auch ansieht, daß sie alle in einem Gehirne erzeugt worden. Und was bekümmert sich endlich das Publikum darum, wo ein Molière den Stoff, es zu belustigen hernimmt. Wenn das stehlen heißt, sagt das Publicum, so wollten wir wohl alle komischen Dichter höflichst ersucht haben, — gleichfalls zu stehlen. (Entwürfe ungedruckter Lustspiele des ital. Theater. Hempels Ausgabe, Heft 441. S. 762).

Schon Shakespeare hatte das Leben und den Tod des dritten Richard[1]) auf die Bühne gebracht: aber Herr Weiße erinnerte sich dessen nicht eher, als bis sein Werk bereits fertig war. „Sollte ich also, sagt er,[2]) bei der Vergleichung schon viel verlieren: so wird man doch wenigstens finden, daß ich kein Plagium[3]) begangen habe; — aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakspeare ein Plagium zu begehen."

Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begehen kann. Aber

1) Life and Death of King Richard III., zwischen 1593 und 1595 gedichtet.

2) In der Vorrede zu seinem Stück: „Richard der Dritte" ein Trauerspiel in Versen und 5 Akten von Chr. Felix Weiße. Weiße's „Trauerspiete" 1776. I. Th.

3) Plagium ursprünglich Menschendiebstahl, jetzt literarischer Diebstahl.

was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen[1]), das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen!

Shakespeare will studirt, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projectirt; aber borge nichts daraus. (H. Dr. Dreiundsiebzigstes Stück. 17. Januar 1768. L.-M. 308. R. 231).

Charakteristik.

Der Held im Drama.

Die Helden desselben (nämlich des christlichen Trauerspiels) sind mehrentheils Märtyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallt, als daß jeder Rasende, der sich muthwillig, ohne alle Noth, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen jetzt zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene eben so sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe, daß

1) Der Gramatiker Donatus (um 400 n. Chr.) erzählt in seinem Leben Virgils (Vita Vergilii), daß Virgil, als ihm seine Neider vorwarfen, er habe das Meiste dem Homer entlehnt, mit der Frage geantwortet haben soll: „warum sie denn nicht auch einen solchen Diebstahl versuchten; dann würden sie schon einsehen, daß es leichter sei dem Herkules seine Keule, als dem Homer auch nur einen Vers zu entwenden“. (Schröter u. Thiele).

er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr blos stellt! Daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. (H. Dr. Erstes Stück. 1. Mai 1767. — L.-M. 10. N. 4).

Der Held ist in der Epopöe unglücklich und ist auch in der Tragödie unglücklich. Aber auf die Art wie er es in der einen ist, darf er es nie in der andern sein. Das Unglück des Helden in der Epopöe muß keine Folge aus dem Charakter desselben sein, weil es sonst, (nach meiner obigen Anmerkung), Mitleiden erregen würde; sondern es muß ein Unglück des Verhängnisses und Zufalls sein, an welchem seine guten oder bösen Eigenschaften keinen Theil haben. Fato profugus, sagt Virgil von seinem Aeneas.[1]) Bei der Tragödie ist es das Gegentheil, und aus dem Oedip[2]) z. B. wird nimmermehr ein Heldengedicht werden, und wer eins daraus machen wollte, würde am Ende weiter nichts als ein Trauerspiel in Büchern gemacht haben. Denn es wäre elend, wenn diese beiden Dichtungsarten keinen wesentlichern Unterschied als den beständigen oder durch die Erzählung des Dichters unterbrochenen Dialog, oder als Aufzüge und Bücher haben sollten. (Nachschrift des Briefes an Moses Mendelssohn, Leipzig 18. Dezember 1756. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 92.).

Consequenz in der Charakterentwicklung.

Uebereinstimmung. — Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von

---

1) Aenaide I. 2. Fata profugus = dem Schicksal entflohen.
2) Oedipus, Tragoedie von Sophokles.

schwarz auf weiß zu ändern. (H. Dr. Vierunddreißigstes Stück. 25. August 1767. L.-M. 143. R. 108.)

Die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen, sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch sind. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich auf einer andern Seite der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse um des Bösen wegen wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen, und doch gegen sich und Andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspiels hält. (H. Dr. Zweites Stück. 5. Mai 1767. L.-M. 14. R. 9).

Contrastirende Charaktere.

Es ist besser, wenn die Charaktere blos verschieden, als wenn sie contrastirt sind. Contrastirte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebenheiten so schon selten fehlt. Für eine Gesellschaft im gemeinen Leben, wo sich der Contrast der Charaktere so abstechend zeigt, als ihn der komische Dichter verlangt, werden sich immer tausend finden, wo sie weiter nichts als verschieden sind. (H. Dr. Sechsundachtzigstes Stück. 26. Februar 1768. L.-M. 362. R. 271).

Die komische Person. (Harlekin).

Seitdem die Neuberin,[1]) sub auspiciis[2]) Sr. Magnificenz,[3])

---

1) Friederike Karoline Neuber aus Reichenbach, 1697—1760, tragische Schauspielerin, später Leiterin einer vorzüglichen Schauspieltruppe, die Lessings Jugendarbeiten aufführte.

2) sub auspiciis = unter dem Schutze.

3) Titel des Rectors einer Universität.

des Herrn Professors Gottsched[1]), den Harlekin[2]) öffentlich von ihrem Theater verbannte,[3]) haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbanung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen und war ganz weiß, anstatt scheckigt gekleidet. Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack!

Auch die „Falschen Vertraulichkeiten"[4]) haben einen Harlekin, der in der deutschen Uebersetzung zu einem Peter geworden.

---

1) Johann Christoph Gottsched aus Juditenkirch bei Königsberg 1700 bis 1766, Professor der Philosophie und Dichtkunst in Leipzig, übersetzte viele französische Stücke und dichtete auch Dramen. Er versuchte, das Theater nach den Grundsätzen der Franzosen zu reformiren, hielt sich für den Vertreter des guten Geschmackes und einen bedeutenden Dichter, obwohl er nur ein kleinlicher Pedant war. Nichtsdestoweniger hatte er sich wahrhafte Verdienste um das deutsche Theater erworben.

2) Harlekin (Arlecchino) eine komische Figur resp. Maske der italienischen commedia del arte (Kunstkomödie im Gegensatz zu jener, die aus dem Stegreif gespielt wurde). Von Italien aus fand der Harlekin in Deutschland als Hanswurst, Possenreißer, Eingang.

3) Dies geschah in Leipzig im October 1737. In einem von der Neuberin verfaßten Vorspiele wurde dem Harlekin wegen seines theatralischen Unfugs förmlich der Prozeß gemacht, eine Puppe in seinem buntscheckigen Gewande feierlich verbrannt und sein Name von der Bühne verbannt. — Schröter und Thiele fügen hiezu u. A. folgende Notizen: Der Vorgang ist vielfach verhöhnt worden. Lessing selbst nennt ihn „die größte Harlekinade" (17. Literaturbrief) und er hat stets Stücken, in denen der Harlekin auftrat, mit großem Vergnügen beigewohnt. — Doch behauptet Devrient a. a. O. Bd. II., S. 36 ff., daß Lessing den ernsten Sinn des Vorgangs erkannt habe. Er sagt: „Das Burleske von der Bühne zu verbannen, war der Neuberin gar nicht eingefallen, sondern nur der Freibrief totaler Zügellosigkeit, die Berechtigung zu Unsinn, Mattheit und Schmutzerei, den das buntscheckige Kleid des Harlekin, den das Stegreifspiel überhaupt gab, sollte vernichtet werden. Und Wichtigeres als das sollte geschehen: die abgestandene starre Convenienz der typischen Masken sollte aufgehoben werden, damit die Mannigfaltigkeit des vollen Lebens wieder Zugang zur deutschen Komödie finden könne." Zu bemerken ist, daß dem Bericht von jener Verbrennungsfarce eine Version entgegensteht, nach der sich Neuber, der Hanswurst der Truppe, hätte als Harlekin hinausprügeln lassen und zwar nicht aus literarischen Rücksichten, sondern weil er als Hanswurst nie Beifall fand. Historisch verbürgt ist keine der beiden Erzählungen.

4) Die falschen Vertraulichkeiten (Les fausses confidences), das bekannteste Lustspiel von Marivaux. — Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, Theaterdichter und Romanschriftsteller aus Paris 1688—1763.

Die Neuberin ist todt, Gottsched ist auch todt: ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. — Im Ernste; wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf!“ sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt!“ — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen.“ Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im „Timon“,[1]) morgen im „Falken“,[2]) übermorgen in den „Falschen Vertraulichkeiten“, wie ein wahrer Hans in allen Gassen, vorkömmt; sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im Timon ist nicht der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger,[3]) und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiener sind — sondern, als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit[4]) etwas anderes als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri[5]) eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht? (H. Dr. Achtzehntes Stück. 30. Juli 1767. L.-M. 78. R. 57 u. 58).

Allegorie.

Wenn der Dichter Abstracta personificirt, so sind sie

1) Thimon le Misantrope, ein dreiactiges Lustspiel von Louis François de la Devretière de l'Jsle, gestorben 1756.

2) Le Faucon et les Oyes de Boccace („Der Falke“ oder „Boccaccios Gänse“), ein dreiactiges Lustspiel desselben Verfassers, der in den genannten Stücken dem Harlekin gerade besondere Rollen, zwei durchaus verschiedene Charaktere, gab.

3) wähliger = wählerischer; niedersächsischer Dialect.

4) Parasit = Schmarotzer, der sich als Gast aufdrängt; im Drama der Alten die ständige komische Figur.

5) Satyri, die beständigen Begleiter des Bacchus, die Repräsentanten des Naturtriebes, wie er im Rausche auftritt.

durch den Namen und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisirt. (Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie X. Reclams Ausg. S. 67).

Carricaturen.

Der fruchtbarste Kopf schreibt sich leer; und wenn die Einbildungskraft sich keiner wirklichen Gegenstände der Nachahmung mehr erinnern kann, so componirt sie deren selbst, welches denn freilich meistens Carricaturen werden[1]). (H. Dr. Siebenundachtzigstes Stück. 4. März 1768, L.-M. 366. R. 275).

Zur Charakteristik seelischer Vorgänge.

Starke Schilderungen von Leidenschaften können unsere Leidenschaften unmöglich ganz ruhig lassen. Und diese wollen wir vornehmlich in den Trauerspielen erregt wissen. (Von den Trauerspielen des Seneca. Hempels Ausgabe. Heft 430. S. 369).

Wenn heldenmüthige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an Mehreren sieht, hört man auf zu bewundern. (H. Dr. Erstes Stück. 1. Mai 1767. L.-M. 9. R. 5).

Es ist ganz etwas Anderes, ob ich das Schreckliche hinter mir oder vor mir erblicke; ganz etwas Anderes, ob ich höre: durch dieses Elend kam der Held durch, das überstand er, oder ob ich sehe: durch dieses soll er durch, dieses soll er überstehen.

---

1) Aber das ist doch nicht ganz richtig; es mag ja einzelweise zutreffen, daß die alternde Phantasie die sicheren Lebensumrisse verliert und Luftgestalten schafft; der gewöhnliche Prozeß ist das nicht. Nicht die entkräftete, sondern die überreiche Phantasie schafft Carricaturen: der jugendliche Dichter, dem noch die Gabe nüchterner Beobachtung fehlt und den der freie Zug der Phantasie fortreißt. Wenigstens Schiller, Goethe, Lessing selbst und viele andere unserer Größen haben diesen Entwicklungsgang gemacht. Das Alter wird farblos und platt oftmals, aber nicht verlogen.

(Brief an Heinr. Wilh. v. Gerstenberg[1]). Hamburg 25. Febr. 1768. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 269).

Stolz.

Es ist (sogar) dem Stolze wesentlich, daß er sich weniger durch Worte als durch das übrige Betragen äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. (H. Dr. Fünfundzwanzigstes Stück. 24. Juli 1767. L.=M. 106. R. 79).

Verbrecher.

Richard[2]) ist ein abscheulicher Bösewicht; aber auch die Beschäftigung unseres Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen; besonders in der Nachahmung. Auch das Ungeheure in den Verbrechen participirt von den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken. Alles, was Richard thut, ist Gräuel: aber alle diese Gräuel geschehen in Absicht auf Etwas; Richard hat einen Plan; und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird werden und wie er es wird werden; wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zwecks, Vergnügen gewährt[3]). (H. Dr. Siebenundsibzigstes Stück. 2. Februar 1768. L.=M. 333. R. 250).

Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß ihn die unvermeidliche Nothwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters als Lasters rühmt; und

1) F. W. v. Gerstenberg aus Schleswig, dichterisch und kritisch thätig; ein Drama, „Ugolino“ in Prosa, (1768) suchte den Anschluß an Shakespeare in der Häufung crassester Effecte.

2) Der Held des Trauerspieles von Chr. Fel. Weiße, „Richard III.“ Vgl. S. 20 u. 44.

3) Die tiefgehende Wahrheit dieser Auffassung Lessings erhellt übrigens noch mehr aus dem Shakespeareschen Richard III., wie überhaupt aus den grandiosen Verbrechergestalten Shakespeares.

der Dichter ist äußerst zu tadeln, der, aus Begierde, etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, und das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse als auf das Böse gehen könnten. (H. Dr. Dreißigstes Stück. 11. August 1767. L.-M. 129. R. 97).

Reim.

Die Reime für ein nothwendiges Stück der deutschen Dichtkunst halten, heißt einen sehr gothischen[1]) Geschmack verrathen. Leugnen aber, daß die Reime oft eine dem Dichter und Leser vortheilhafte Schönheit sein können, und es aus keinem andern Grunde läugnen, als weil die Griechen und Römer sich ihrer nicht verdient haben, heißt das Beispiel der Alten mißbrauchen. Man lasse einem Dichter die Freiheit. Ist sein Feuer anhaltend genug, daß es unter den Schwierigkeiten des Reimes nicht erstickt, so reime er. Verliert sich die Hitze seines Geistes während der Ausarbeitung, so reime er nicht. (Recensionen. 98. Stück, 17. August 1751. — Hempels Ausgabe. Heft 416. S. 458).

Wortwitz. Wortspiel.

Ich rede gar nicht dem eingeschränkten Witze das Wort, welcher seine Scherze und Einfälle blos aus dem Gleichlaute oder der Zweideutigkeit der Worte nimmt. Dieser kindische Weg sinnreich zu scheinen, ist allen Schriftstellern eine Schande, besonders aber dem Dichter, als bei dem die wahre Scharfsinnigkeit am meisten gesucht und am leichtesten vermißt wird. Wortspiele, behaupte ich also, beschimpfen den Dichter als Dichter, nicht als Nachahmer geringer Personen. Alle Gedichte, wie bekannt ist, theilen sich in zwei Arten: in Gedichte wo der Dichter redet, und in Gedichte wo er Andere reden

1) gothisch (Gothen ein germanischer Stamm, der theils in Italien, theils in Spanien zu Grunde ging) gilt im 18. Jahrhundert als „barbarisch, ungebildet.“ Als der junge Goethe die Größe der gothischen Baukunst am Straßburger Münster bewunderte, schlug er vor, statt der Bezeichnung „gothische Baukunst“ lieber die Benennung „deutsche Baukunst“ zu wählen, da das Wort „gothisch“ den Begriff der Verständnislosigkeit in künstlerischen Dingen in sich schließe.

läßt. Man kann, wenn man will, die dritte Art hinzusetzen, welche die beiden vorigen Fälle verbindet. In der ersten Art, wohin besonders Lehrgedichte und Oden zu rechnen sind, ist der geringste Schein eines Wortspieles unerträglich. In der Ode ist es, wo er die Sprache der Götter reden, und das Erhabene in Gedanken, Ausdruck und Ordnung herrschen lassen soll. Das Menschliche will ihm schon darin nicht anstehen, geschweige das Pöbelhafte. Und was ist pöbelhafter als Wortspiele? In den Lehrgedichten muß er die Vernunft mehr mit Gedanken zu überschütten, als das Ohr zu kitzeln suchen. Man tadelt ihn schon und das mit Recht, wenn er uns wenig denken läßt; wie viel mehr wird er zu tadeln sein, wenn er uns gar nichts denken läßt! Und was kann man bei einem Wortspiele je denken? Ganz anders ist es aber in der Art von Gedichten, wo der Dichter Personen von verschiedener Gattung redend einführt; ich meine in den dramatischen. Hier ist es seine vornehmste Pflicht, die Personen zu schildern, wie sie sind, und sie dasjenige sagen zu lassen, was sie nach ihrem Stande und nach ihrer Gemüthsart sagen können. (Abhandlung von den Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus. Hempels Ausgabe. Heft 414. S. 121).

Schwulst.

Ein tragischer Dichter muß es sich sehr zur Warnung dienen lassen, ja wohl auf sich Acht zu haben, daß er nicht schwülstig wird, wenn er erhaben sein will. (Leben des Herrn Jacob Thomson. Hempels Ausgabe. Heft 425. S. 244).

Ich habe mich mehr vor dem Schwülstigen gehütet, als vor dem Platten. Die mehrsten hätten vielleicht gerade das Gegentheil gethan; denn schwülstig und tragisch halten Viele so ziemlich für einerlei. Nicht nur viele der Leser, auch viele der Dichter selbst. Ihre Helden sollten wie andere Menschen sprechen? Was wären das für Helden? Ampullæ et sesquipedalia verba,[1]) Sentenzen und Blasen und ellenlange Worte,

1) Lessing gibt die Uebersetzung selbst: „Sentenzen und Blasen und ellenlange Worte.“ Die Stelle ist aus der „Dichtkunst“ des Horaz V. 97 genommen.

das macht ihnen den wahren Ton der Tragödie. (H. Dr. Neunundfünfzigstes Stück. 24. November 1767. L.-M. 248. R. 185. 186).

Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeigt von keiner Empfindung, und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten. (H. Dr. Neunundfünfzigstes Stück. 24. November 1767. L.-M. 249. R. 186).

Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wust ist eben so weit von ihr entfernt, als Schwulst und Bombast an dem Erhabenen. Das nämliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstige Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine Gattung gibt mehr Gelegenheit in beide zu verfallen, als die Tragödie. (H. Dr. Neunundfünfzigstes Stück. 24. November 1767. L.-M. 250. R. 187).

(Warum wir uns den Ausdruck der alten Tragödien nicht durchgängig zum Muster nehmen dürfen.) Alle Personen sprechen und unterhalten sich da auf einem freien, öffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten den besten Worten entladen; sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neuern, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen größtentheils zwischen ihren vier Wänden lassen: was können wir für Ursache haben, sie dem ungeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie hört Niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht Niemand als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also selbst im Affecte sind, und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu controliren. Das war nur von dem Chore zu besorgen,

der, so genau er auch in das Stück eingeflochten war, dennoch niemals mit handelte und stets die handelnden Personen mehr richtete, als an ihrem Schicksale wirklichen Antheil nahm. Umsonst beruft man sich deshalb auf den höhern Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt, als der gemeine Mann; aber sie affectiren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken, als er. Am wenigsten in Leidenschaften, deren jeder seine eigene Beredtsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Ungezogenste so gut versteht als der Polirteste[1]). (H. Dr. Neunundfünfzigstes Stück. 24. November 1767. L.-M. 249. R. 186).

Uebersetzung.

Allzu pünktliche Treue macht jede Uebersetzung steif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern sein kann. (H. Dr. Achtes Stück. 26. Mai 1767. L.-M. 37. R. 26).

Aber wie viel leichter ist es, eine Schnurre zu übersetzen, als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen; aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigenen Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese verkennt, und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen, und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen. (H. Dr. Zwanzigstes Stück. 7. Juli 1767. L.-M. 85. R. 63).

1) Der Höflichste, der Besterzogene.

II.

Schauspiel-Kunst.

Schauspielkunst.

Vortrag und Geste.

Grundsätze der körperlichen Beredsamkeit.

Man sage mir, ist es wohl etwas mehr als eine schöne Metaphysik[1]) von der Kunst des Schauspielers? Glaubt wohl Jemand, wenn er auch schon Alles, was darin gesagt wird, inne hat, sich mit völliger Zuversicht des Beifalls auf dem Theater zeigen zu können? Man bilde sich einen Menschen ein, dem es an dem Aeußerlichen nicht fehlt, einen Menschen, der Witz, Feuer und Empfindung hat, einen Menschen, der Alles weiß, was zur Wahrheit der Vorstellung gehört; wird ihm dann deswegen sogleich sein Körper überall zu Diensten sein? Wird er deswegen Alles durch äußerliche Merkmale ausdrücken können, was er empfindet und einsieht? Umsonst sagt man: Ja, wenn er nur alsdann Action und Aussprache seiner Prosa gemäß, natürlich, abwechselnd und reizend einrichtet. Alles dieses sind abgesonderte Begriffe von dem, was er thun soll, aber noch gar keine Vorschriften, wie er es thun soll. — — — — — — — — — — —

Es ist zwar wahr, daß jeder Mensch ungelernt den Zustand seiner Seele durch Kennzeichen, welche in die Sinne fallen, einigermaßen ausdrücken kann, der Eine durch Dieses, der Andere durch Jenes. Allein auf dem Theater will man Gesinnungen und Leidenschaften nicht nur einigermaßen ausgedrückt sehen, nicht nur auf die unvollkommene Weise, wie

---

1) Metaphysik, einer der drei Haupttheile der Philosophie, bedeutet im Gegensatz zur Physik oder empirischen (erfahrungsmäßigen) Naturlehre die philosophische Naturlehre. Metaphysik ist nach dem wörtlichen Ausdruck die Wissenschaft von dem, was hinter (meta) der Natur ist und deren Sein, Wesen, Ursache und Zweck ausmacht. Im weiteren Sinn wird auch jede das Sein und Wesen, die Ursache und den Zweck eines Objects betreffende eingehende Untersuchung mit diesem Namen belegt; man spricht also von einer Metaphysik der Sitten, des Schönen, des Staates u. s. w.

sie ein einzelner Mensch, wenn er sich wirklich in ebendenselben Umständen befände, vor sich ausdrücken würde: sondern man will sie auf die allervollkommenste Art ausgedrückt sehen, so wie sie nicht besser und nicht vollständiger ausgedrückt werden können. Dazu aber ist kein anderes Mittel, als die besonderen Arten, wie sie sich bei dem und Jenem ausdrücken, kennen zu lernen und eine allgemeine Art daraus zusammenzusetzen, die um so wahrer scheinen muß, da ein Jeder etwas von der seinigen darinnen entdeckt. — — — — — — —

Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerlichen Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernt hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzumachen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Dasein man durchgängig zweifelt, ist die die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu studieren.

(Auszug aus dem „Schauspieler". Hempels Ausgabe. Heft 430. S. 330, 331.)

Der Schauspieler.[1]

I.

Einleitung.

Von der Beredsamkeit überhaupt.

§. Die Beredsamkeit ist die Kunst, einem Andern seine Gedanken so mitzutheilen, daß sie einen verlangten Eindruck auf ihn machen.

---

1) K. Lessing sagt über das Fragment Der Schauspieler (Theatral. Nachlaß, II. S. XLII—XLIV.): „Es ist auch eines seiner ersten Schriften. Mit der Schauspielkunst gab er sich in seiner Jugend sehr ab und hat mir oft versichert, er sei nicht abgeneigt gewesen, wo nicht selbst aufzutreten, doch wenigstens einen ganz kleinen Trupp zu übernehmen, den er zwölf von ihm selbst verfertigte Stücke ganz nach seinem Sinne einstudiren lassen

§. Man sieht also leicht, daß es dabei auf die Gedanken und auf die Mittheilung derselben ankomme.

§. Die Kunst, wie man seine Gedanken dem Eindrucke, den man auf einen Andern machen will, gemäß ordnen soll, will ich die geistige Beredsamkeit nennen.

§. Die Kunst, diese so geordneten Gedanken dem Andern so mitzutheilen, daß jener Eindruck befördert wird, will ich die körperliche Beredsamkeit nennen.

---

und damit in Deutschland von einem Ort zum andern ziehen wollen. Wahrscheinlich hätte es ihm mehr Geld gebracht als alles Andere, was er jemals darum zu übernehmen angemahnt wurde. Das Schlimmste aber war nur, daß er sich's nie abgewinnen konnte, ein paar Jahre blos für sein Interesse zu arbeiten. Geld hatte er zwar gern, aber nie vermochte es so viel über ihn, es je zum Hauptzweck seines Studirens zu machen. Und wie würde es auch um Künste und Wissenschaften aussehen, wenn dieser Zweck allen übrigen vorginge? Ich muß es aufrichtig gestehen, der Plan selbst verräth noch nicht viel den durchdringenden Geist, den er bei reiferen Jahren in seinen kritischen Schriften gezeigt hat. Und hätte er ihn eben damals gleich ausgearbeitet, so wäre das Werk vermuthlich nicht so ganz gründlich, aber für unsere Schauspieler lehrreicher geworden. Denn das Gründlichste unterrichtet den Anfänger nicht, sondern schreckt ihn oft ab; und der Beifall, den seine natürliche Fähigkeiten oft von noch unwissenden Zuschauern einernten, kann ihn leicht dahin bringen, es für Grillenfängereien oder für Spitzfindigkeiten, die gar nicht in sein Fach gehören, zu halten."

Ein Teil des vorliegenden Fragments scheint in die Anfangszeit der „Hamburgischen Dramaturgie" zu fallen, da Lessing es später aufgab, die Schauspieler über ihre Kunst belehren zu wollen, indem dieselben und namentlich Madame Hensel, wie an anderer Stelle dieses Buches erzählt wird, ihm für seinen Tadel vielerlei Mißhelligkeiten bereiteten. Im 13. Stück der „Dramaturgie" vom 12 Juni 1767 sagt er über die Aufführung seiner „Miß Sara Sampson" (Werke, Th. VII. S. 115 f.): „Madame Henseln starb ungemein anständig, in der malerischsten Stellung, und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus (Krampf); sie kniff den Rock, der um ein Weniges erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung, aber er sehe sie einmal!" Den 6. Mai 1767 war „Miß Sara" gegeben worden; im Zusammenhange damit steht, daß er den 22. Mai an seinen Bruder schreibt: „Unter den medicinischen Disputationen [seiner Bibliothek, die er verkaufen wollte] aber suche mir eine aus: Von dem Zupfen der Sterbenden; ich weiß nicht, wie der Verfasser heißt, auch kann ich mich auf den lateinischen Text nicht besinnen; Du wirst sie aber bald erkennen, und sie muß zuverlässig da sein. Schicke sie mir gleich!"

Von der Beredsamkeit des Körpers.

§. Und zwar deswegen, weil diese Mittheilung vermittelst des Körpers geschehen muß. Sie kann aber nicht anders vermittelst des Körpers geschehen als durch gewisse Modificationen desselben, welche in des Andern Sinne fallen ꝛc.

§. Diese Modificationen können entweder in den Sinn des Gesichts oder in den Sinn des Gehörs fallen.

§. Die Modificationen des Körpers, welche in das Gesicht fallen, sind Bewegungen und Stellungen desselben.

§. Die Modificationen des Körpers, welche in das Gehör fallen, sind Töne.

§. Die Lehre von den ersten heißt die Lehre von der Action. Die Lehre von den andern heißt die Lehre von der Pronunciation (Aussprache).

§. Diese Modificationen des Körpers überhaupt sind entweder unmittelbar in unserer Willkür oder mittelbar.

§. Die ersteren, weil nichts als das Wollen und ein gesunder Körper dazu gehört, können durch eigentliche und hinlängliche Regeln gelehrt werden.

§. Die andern, welche nicht unmittelbar in unserer Willkür sind, setzen eine gewisse Beschaffenheit der Seele voraus, auf welche sie von selbst erfolgen, ohne daß wir eigentlich wissen, wie.

II.

Der Schauspieler.

Ein Werk, worinne die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredsamkeit entwickelt werden.

Die ganze körperliche Beredsamkeit theilt sich in den Ausdruck

I) durch die Bewegungen.
Oratorische Bewegungen sind alle diejenigen Veränderungen des Körpers oder seiner Theile in Ansehung ihrer Lage und Figur, welche mit gewissen Veränderungen in der Seele harmonisch sein können. Sie heißen überhaupt Geberden und sind entweder

a) Bewegungen des Körpers überhaupt; dabei kömmt vor
das Tragen des Körpers oder die Modificationen desselben, wenn er in Bewegung ist oder geht.
Die Stellungen des Körpers oder die Modificationen desselben, wenn er in Ruhe ist.

b) Bewegungen seiner Glieder.
Des Kopfes überhaupt.
Des Gesichts, und die Bewegungen des Gesichts heißen Mienen.
Die Hände. Die Lehre von den Bewegungen der Hände hieß bei den Alten die Chironomie, deutsch vielleicht die Händesprache.
Die Füße können zu diesen Gliedern nicht gehören, weil diese zu dem Tragen und den Stellungen überhaupt zu ziehen sind. Dies beweise ich daher, weil man zwar eine Bewegung mit der Hand und dem Kopfe machen kann, ohne daß die Lage des Körpers verändert werde, nicht aber die geringste Bewegung des Fußes, ohne daß sie nicht eine Veränderung des ganzen Körpers verursachen sollte.

II. Durch Töne.

Vom Tragen oder von der Modification des Körpers überhaupt, wenn er sich von einem Orte zum andern bewegt.

Diese Lehre theilt sich natürlicher Weise in zwei Capitel.

I. Von der Bewegung der Füße. Die Lehre vom Gehen.
Das schöne Gehen kömmt auf die schöne Beugung des Beines und auf die Gleichheit des Schritts an.
Das schlechte Gehen wird durch das Gegentheil beider Stücke verursacht.
1. Wann die schöne Beugung wegfällt.
Das Gehen mit dem steifen und gestreckten Fuße ist der Gang eines Stolzen und Ruhmredigen.
2. Wann beide wegfallen.
So ist der Gang eines Ungeschliffenen, eines Bauers.

II. Von dem Halten des Körpers. Von dem eigentlichen Tragen.

Das natürliche, wann der Körper die Luft beständig

nach einer Perpendicularlinie in Ansehung der Fläche, auf welcher er bewegt wurde, durchschwebt.



Das verderbte, wann diese Linie vorwärts einen spitzen Winkel macht. Ich nenne sie deswegen die verderbte, weil man zu faul ist, die Last des Körpers aufrecht zu halten.



Diese Richtung gehört für das Alter, für das Nachdenken, für die Niedergeschlagenheit.

Das gekünstelte, wann sie vorwärts einen stumpfen Winkel macht.



Ich nenne sie die gekünstelte, weil man sich Zwang anthut, die Last des Körpers, welche vorfallen würde, zurückzuhalten. Oft aber ist sie auch die natürliche; bei dem Erstaunen nämlich und Erschrecken, wenn man, so zu reden, alle seine Kräfte auf einmal zusammenrafft.

Alle drei Arten können durch die Seitenbeugungen eine Aenderung bekommen, die eine Art von Reiz damit verbindet.

Von den Stellungen. Alles, was bei dem Tragen gesagt worden, gilt auch hier, weil eine Stellung nichts als ein festgemachtes Tragen, so zu reden, ist. Ich habe also weiter hier nichts Neues zu betrachten, als die Veränderung einer Stellung in die andre, welche zweifach ist. Die Stellung nämlich wird

I. entweder von der Person, mit welcher der Schauspieler redet, ab (aus Verachtung, aus Furcht, aus Entsetzen, aus Scham),

II. oder auf sie zu geändert (aus Vertraulichkeit, aus Absicht zu bitten).

Chironomie.

Die Bewegungen der Hände.

I. Ueberhaupt, betrachtet als Linien, welche sie in der Luft beschreiben. In dieser Betrachtung sind sie entweder angenehme, die aus Linien von schöner Krümmung bestehen,
oder unangenehme, die aus Linien von schlechten Krümmungen oder gar keinen bestehen.
Bewegungen aus graden Linien. Diese gehören für Alles das, was unter der schönen Natur ist, z. B. für das Bäurische und zugleich für heftige Leidenschaften, weil diese den kürzeren Weg gehen.
Bewegungen aus unangenehmen krummen Linien. Diese gehören für Alles das, was über der schönen Natur sein will, für das Affectirte zum Exempel.

II. Insbesondere, soferne sie nämlich gewissen Charaktern gemäß einzurichten sind.

α. Für das Tragische oder hohe Komische. Hier gründet sich das Vergnügen, welches sie verursachen, auf die Bewegungen selbst und auf die Gleichheit, wie wir sie voraussetzen.

β. Für das Niedrig-Komische. Hier gründet sich das Vergnügen wiederum auf die Bewegungen selbst und auf die Gleichheit, die sie dadurch mit ihren Originalen bekommen.

1. Für die Stutzer gehören schöne Bewegungen, denen aber die Größe fehlt, und die so viel möglich malend sein müssen.
2. Für die Alten schlechte und oft unterbrochene Linien, die nach ihren Charakteren eingerichtet sind.
3. Für die Bedienten gehören viel malende Bewegungen in schlechten Linien.

NB. Jeder von diesen Charakteren muß erst in der Ruhe betrachtet werden und alsdann so, wie er durch die Affecte abgeändert wird.

Anmerkungen.

1) Die Verachtung löst oft die Bewegungen der schönen

Linien in Bewegungen von graden Linien sehr glücklich auf. Z. E. Es spräche eine Person, die um Gnade gebeten:

„und *warf* mich ihm zu Fuße“.

Die Bewegung der Hand, welche das *warf* begleitet, würde auf diese  Art sehr schön sein, doch so, daß die Bewegung geschwinder wird, je näher die Hand dem Ende dieser kleinen Linie kömmt. Allein wenn eben dieses *Ulfo*[1]) sagt:

„Geh, *wirf* Dich, wenn Du willst, vor Deinem Bruder nieder!“ so ist die Bewegung der Hand eine bloße schiefe grade Linie,  welche die Verachtung und den Stolz, wodieses spricht, weit besser anzeigt.

III.

Im Vorhergehenden habe ich die Bewegung der Hände an und für sich selbst überhaupt betrachtet. Nunmehr muß ich sie nach ihrer Verbindung betrachten und daher handeln.

I. Von ihrer *Vorbereitung* oder von derjenigen Aufmerksamkeit, die Hand allmählig in denjenigen Punkt zu bringen, von welchem aus eine Hauptbewegung erfolgen soll. Wenn zum Exempel Canut sagt: „*Erniedrige Dich nur!*“ und der Schauspieler höbe die Hand schon so tief, daß er, um dieses auszudrücken, sie erst erheben und hernach sinken lassen müßte, so würde dieses tadelhaft sein. Er würde durch seine Bewegung einen Begriff mit einfließen lassen, welcher hierher gar nicht gehört, das *Erheben* nämlich, welches just dem Erniedrigen entgegen ist. Ich verlange also, daß er in dem vorhergehenden Worte: „*Heiß meine Lasterthat ein übereilt Verbrechen!*“ die Hand schon in eine mäßige Erhöhung gebracht habe, um das folgende: „*Erniedrige Dich nur!*“ mit größerm Nachdruck machen zu können.

II. Von dem *Anhalten* in denselben. Dieses nenne ich, wenn man einige Zeit die Hand in der Lage, in die sie nach gemachter Bewegung gekommen, eine Zeit lang erhält,

---

1) Gleich zu Anfang des „Canut“ von J. E. Schlegel (Werke, herausg. von J. H. Schlegel, I. S. 221). Die ganze Stelle lautet:

„Geh, wirf Dich, wenn Du willst, vor Deinem Bruder nieder,
Ersuche den Canut um gnädiges Verzeihn,
Bereu, entschuldige, ja, mische Thränen ein,
Heiß meine That vor ihm ein übereilt Verbrechen,
Erniedrige Dich nur! — Ich will als Sieger sprechen.“

um sogleich eine andre mit ihr zu verbinden, die dem Verstande nach zu ihr gehört. Z. E. in der Zeile aus dem „Canut": „Geh, wirf Dich, wenn Du willst, vor Deinem Bruder nieder!" gehören die Worte wirf Dich und nieder offenbar zusammen. Also 2c.

NB. Man könnte dieses die Construction nennen.

NB. Beide Stücke, die Vorbereitung und die Construction, sind in der erhabenen Action nöthig, und durch ihre Weglassung oder Uebertretung wird die Action komisch.

Hiezu kömmt noch der Contrast in den Bewegungen, da der Schauspieler diejenigen Gestus zusammennimmt, welche einen Gegensatz ausmachen. Einen schönen Contrast machen die Worte zum Exempel:

„Erniedrige Dich nur, ich will als Sieger sprechen!"

Wenn dieser Gegensatz auch getrennt würde, so verlange ich doch, daß der Schauspieler dazwischen keinen Gestum machen, sondern diese beide zusammenbehalten müsse.[1])

(Dramaturgische Entwürfe und Fragmente. Hempels Ausgabe. Heft 508. S. 854—860.)

Nichts gibt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affecte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend.

(Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie V. Reclams Ausg. S. 38.)

Einen Theil der Geberden hat der Schauspieler jederzeit

---

1) In den Breslauer Papieren befinden sich auch noch die folgenden, bisher nur in Hempels Ausgabe, Heft 508. S. 860 gedruckten Bemerkungen über eine andre Stelle aus Schlege'ls „Canut":

„Canut."

Act. II. Auf. IV.

Ulfo. Du fechtest, wie man soll, wenn man um Ehre ficht.

NB. Dieses muß der Acteur nicht so aussprechen, als wenn Ulfo wirklich glaubte, daß Godewin damals um Ehre gefochten hätte, er würde sich durch das Folgende widersprechen:

„Du machst Dein feiles Blut zu Andrer Eigenthum,
Du lebst zu Deiner Schmach und nur zu fremden Ruhm,
Du thatst aus blöder Furcht, was auch ein Sclave thut."

Der Schauspieler muß es so aussprechen, als wenn der Dichter gesagt hätte:

„Du fechtest, wie man nur soll, wenn man um Ehre ficht."
Und dieses hat er auch notwendig sagen wollen."

in seiner Gewalt, er kann sie machen, wenn er will; es sind dieses die Veränderungen derjenigen Glieder, zu deren verschiedenen Modificationen der bloße Wille hinreichend ist. Allein zu einem großen Theil anderer, und zwar gleich zu denjenigen, aus welchen man den wahren Schauspieler am Sichersten erkennt, wird mehr als sein Wille erfordert; eine gewisse Verfassung des Geistes nämlich, auf welche diese oder jene Veränderung des Körpers von selbst, ohne sein Zuthun erfolgt. Wer ihm also diese Verfassung am Meisten erleichtert, der befördert ihm sein Spiel am Meisten. Und wodurch wird diese erleichert? Wenn man den ganzen Affect, in welchem der Acteur erscheinen soll, in wenig Worte faßt? Gewiß nicht! Sondern je mehr sie ihn zergliedern, je verschiedener die Seiten sind, auf welchen sie ihn zeigen, desto unmerklicher geräth der Schauspieler selbst darein. Ich will die Rede der Marwood[1]) (auf der 74. Seite) zum Exempel nehmen. — Wenn ich von einer Schauspielerin hier nichts mehr verlangte, als daß sie mit der Stimme so lange stiege, als es möglich, so würde ich vielleicht mit den Worten verstellen, verzerren und verschwinden schon aufgehört haben. Aber da ich in ihrem Gesichte gern gewisse feine Züge der Wuth erwecken möchte, die in ihrem freien Willen nicht stehen, so gehe ich weiter und suche ihre Einbildungskraft durch mehr sinnliche Bilder zu erhitzen, als freilich zu dem bloßen Ausdruck meiner Gedanken nicht nöthig wären. Sie sehen also, wenn diese Stelle tadelhaft ist, daß sie es vielmehr dadurch geworden, weil ich zu viel, als weil ich zu wenig für die Schauspieler gearbeitet. Und das würde ich bei mehrern Stellen vielleicht antworten können. Z. E. S. 111. Geschwind reißen Sie mich aus meiner Ungewißheit. Es ist wahr, Mellefont würde hier geschwinder nach dem Briefe haben greifen können, wenn ich ihn nicht so viel sagen ließe. Aber ich raube ihm hier mit Fleiß einen gemeinen Gestum[2]) und lasse ihn schwatzhafter werden, als er bei seiner Ungeduld sein sollte, bloß um ihm Gelegenheit zu geben, diese Ungeduld mit einem feinern Spiele auszudrücken. Die Schnelligkeit, mit der er alle diese Fragen ausstößt, ohne

1) In Lessings „Miß Sarah Sampson."
2) Gestus = Geberdenspiel; hier im Accusativ.

auf eine Antwort zu warten, die unwillkürlichen Züge der Furcht, die er in seinem Gesichte entstehen zu lassen Zeit gewinnt, sind, sollte ich meinen, mehr werth als alle die Eilfertigkeit, mit der er den Brief der Sara aus den Händen nehmen, ihn aufschlagen und lesen würde. Ich wiederhole es also nochmals, diese Stellen sind so wenig untheatralisch, daß sie vielmehr tadelhaft geworden sind, weil ich sie allzu theatralisch zu machen gesucht habe.

(Brief an Moses Mendelssohn. Leipzig 14. Sept. 1757. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 132, 133).

Reflexionen. Sentenzen.

„Alle Moral[1]) muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht; man muß ebensowenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen. Es versteht sich von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernt sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Fluße der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsamen Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sache scheinen. Ebenso ausgemacht ist es, daß kein falscher Accent uns muß argwöhnen lassen, der Acteur plaudre, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe. Aber die richtige Accentuation ist zur Noth auch einem Papagei beizubringen. Wie weit ist der Acteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtniß geprägt hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftigt; aber alsdann ist keine Empfindung möglich; die Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten.

(H. Dr. Drittes Stück. 8. Mai 1767. L.-M. 16. R. 10).

1) Sentenzen, Reflexionen im Drama; Lessing versteht unter Moral „jede allgemeine Betrachtung." Vgl. S. 83. Zeile 20 von oben und H. Dr. Drittes Stück. L.-M. 18. R. 12.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Ueberlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein. — Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer, symbolischer Schluß[1]); er ist eine generalisirte Empfindung[2]), und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein. Folglich mit Begeisterung, mit Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? — Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber nach Beschaffenheit der Situation bald dieses, bald jenes hervorsticht.

Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück oder ihre Pflichten blos darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und muthiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschließungen geben zu wollen scheinen.

Jenes erfordert einen erhabenen und begeisterten Ton; dieses einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Raisonnement in Affect entbrennen, und hier der Affect in Raisonnement sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen eben so stürmisch heraus, als das Uebrige; und in ruhigen beten sie dieselben eben so gelassen her, als das Uebrige. Daher geschieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen, noch in den andern bei ihnen ausnimmt, und

1) Hiezu bemerken Schröter und Thiele: Versteht man in der Logik unter einem Schlusse die Form der Ableitung eines Urtheils aus einem oder mehreren anderen vorhergehenden Urtheilen, so wird von einem symbolischen d. h. sinnbildlichen Schlusse da die Rede sein können, wo das abgeleitete Urtheil die Form eines bildlichen Ausdruckes hat.

2) Generalisirte Empfindung = verallgemeinerte Empfindung.

daß wir sie in jenen eben so unnatürlich, als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stickerei von dem Grunde abstechen muß, und Gold auf Gold brodiren ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus[1]) verderben sie vollends Alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheint, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgibt, zu werfen, so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle gerathen in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit Eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. — Die Reflexion ist aus — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielt, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los oder setzt allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben während der Reflexion, die Spuren des Affects. Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer Gewalt, als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge, und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers, besteht die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen sein will.

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt sein; nur mit dem Unterschiede, daß der Theil der Action, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige sein muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften

1) Siehe S. 81, zweite Fußnote.

Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden in voller Bewegung sein; nur der Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sich der übrige Körper gern herausarbeiten möchte.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen, in ruhigen Situationen, die Moral gesprochen zu sein liebt?

Von der Chironomie[1]) der Alten, das ist, von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten im Stande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unarticulirtes Geschrei behalten zu haben; nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixirte Bedeutung zu geben, und wie sie unter einander zu verbinden, daß sie nicht blos eines einzelnen Sinnes, sondern eines zusammenhangenden Verstandes fähig werden.

Ich bescheide mich gern, daß man bei den Alten, den Pantomimen[2]) nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bei weitem so geschwätzig nicht, als die Hände des Pantomimen. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren, und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht blos natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine conventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich also seiner Hände sparsamer als der Pantomime, aber eben so wenig vergebens als dieser. Er

1) Vgl. S. 78.
2) Siehe Fußnote, S. 88.

rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgiltigen Bewegungen, durch deren beständigen, einförmigen Gebrauch ein so großer Theil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen gibt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, die Hälfte einer krieplichten[1]) Achte, abwärts vom Körper, beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Action haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o, der glaubt uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth[2]) den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Uebung, um sich zum Agiren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, daß das Agiren selbst in weiter nichts, als in der Beschreibung solcher schönen Linien, immer nach der nämlichen Direction, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras,[3]) vornehmlich bei moralischen Stellen, weg mit ihm! Reiz[4]) am unrechten Orte ist Affectation und Grimasse; und eben derselbe Reiz zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuet die Hand gibt, mir zureicht oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen; wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden

---

1) krieplicht = verkrüppelt.

2) William Hogarth, berühmter Maler und Kupferstecher aus London, 1697—1764.

3) Portebras = Bewegung der Arme. — Schröter und Thiele bemerken, daß sich Lessing dieses Wort selbst gebildet haben dürfte, da es in den besten französischen Wörterbüchern nicht zu finden ist.

4) Lessing meint schöne, reizende Bewegung.

Gesten eine Art gibt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben ertheilen kann. Es sind dieses, mit einem Worte, die individualisirenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besonderen Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen, oder weniger scharfsinnigen Zuhörer, nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wenn es daher ein Mittel gibt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wenn dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen. (H. Dr. Drittes und Viertes Stück, 8. und 21. Mai 1767. L.=M. 17. 18. 19. R. 11 u. 12.)

Empfindung.

Die Empfindung ist überhaupt immer das Streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennt, und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußeren Merkmalen urtheilen können.

Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Acteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht; denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegentheils kann ein Anderer so glücklich gebaut sein, er kann so entscheidende Züge besitzen; alle, seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben;

kurz, er kann mit allen zur Pantomime[1]) erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielt, von der innigsten Empfindung beseelt scheinen wird, da doch Alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgiltigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zu Folge dem Gesetz, daß eben die Modificationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderuugen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Acteur soll z. E. die äußerste Wuth des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage, wenn er nur die allergröbsten Aeußerungen des Zornes einem Acteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen, bald kreischenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbrauen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, so bald man will, gut nachmacht, so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht blos von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer

1) Pantomime hier Spiel. Sonst possenhafte Darstellungen ohne Worte, durch Geberden. Der Pantomime = darstellender Schauspieler.

Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im Geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte. (H. Dr. Drittes Stück. 8. Mai 1767. L.-M. 16 u. 17. R. 10 u. 11.)

Feuer.

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfordern; so haben die, welche es leugnen, Recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Ueberhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Contorsionen[1]) Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Acteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Acteur ausmachen, das Ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben, so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespeare selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muß blos jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es gibt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidigt werden; und nur alsdann, wenn man bei Aeußerung der heftigen Leidenschaften Alles vermeidet, was Diesen oder Jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und

1) Contorsionen = Verdrehungen, Verrenkungen.

Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen, und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.[1])

Die Kunst des Schauspielers steht hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta,[2]) das Freche eines Bernini[3]) öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungeu allmählich vorbereiten, und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein; wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen gibt, unverfälscht überliefern soll.[4]) (H. Dr. Fünftes Stück. 15. Mai 1767. L.-M. 26. u. 27, R. 18. u. 19.)

Tempo im Vortrag.

Man weiß, was in der Musik das Mouvement heißt; nicht der Tact, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Tact gespielt wird. Dieses Mouvement

1) Hamlet läßt nämlich, um sich von der Schuld seines Stiefvaters Gewißheit zu verschaffen, in Gegenwart desselben durch Schauspieler eine Scene darstellen, die den Vorgängen der Ermordung ähnlich ist.

2) Antonio Tempesta, Schlachtenmaler aus Florenz 1556—1630.

3) Giovanni Lorenzo Bernini, Maler, Bildhauer und Architect aus Neapel 1598—1680, in seinen Werken von raffinirter Sinnlichkeit, die Lessing hier als „frech" bezeichnet.

4) d. h. bemerken Schröter und Thiele dazu, — wenn unsere Sinne die äußeren Eindrücke wiedergeben sollen, so müssen sie gewissermaßen für die Form eingenommen sein, in der sich jene Eindrücke ihnen darbieten.

ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Tacte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielt werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik notwendig,[1]) weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann,[2]) und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Declamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden[2]) von mehreren Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen und die Glieder als die Tacte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdann, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nämlichen Anzahl von Silben des nämlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie, weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affect von einerlei Werth und Belang sein können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlüpft, auf den beträchtlichern aber verweilt, sie dehnt und schleift, und jedes Wort, und in jedem Wort jeden Buchstaben uns zuzählt. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine

---

1) Lessing irrt hier; das Mouvement oder die Bewegung hat durchaus nicht in einem Musikstück einförmig zu sein. Man denke nur an das crescendo (anwachsend), diminuendo (verlangsamend), accelerando (verschnellernd) u. s. w. in einem Tonstück. Gerade diese Bewegung, das Dynamische, gibt dem Tonstück den eigentlichen Charakter. Was Lessing hier von der Declamation sagt, bezieht sich gerade und vielleicht in ebenso hohem Maße auf die Musik.

2) Lessing theilt hier eine irrige, wenngleich allgemeine Ansicht über Musik, die in neuerer Zeit namentlich durch Eduard Hanslick („Vom Musikalisch-Schönen", Leipzig, VIII. Aufl. 1891) eine wesentliche Aenderung erfuhr. Hanslick weist es geistreich und scharfsinnig nach, daß die Musik nichts „ausdrücken" könne. Auch Herbart schreibt im 9. Capitel seiner Encyclopädie u. A.: „So wiederholen bis auf den heutigen Tag selbst gute Musikkenner den Satz, die Musik drücke Gefühle aus, als ob das Gefühl, das etwa durch sie erregt wird und zu dessen Ausdruck sie eben deßhalb, wenn man will, sich gebrauchen läßt, den allgemeinen Regeln des einfachen und doppelten Contrapunktes zu Grunde läge, auf denen ihr wahres Wesen beruht. Was mögen doch die alten Künstler, welche die möglichen Formen der Fuge entwickelten, auszudrücken beabsichtigt haben? Gar nichts wollen sie ausdrücken: ihre Gedanken gingen nicht hinaus, sondern in das innere Wesen der Kunst hinein."

3) Heute ist gebräuchlich die Periode (Satzgebäude).

künstliche Zeittheilchen bestimmen und gegen einander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, so wie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenem Herzen und nicht blos aus einem fertigen Gedächtnisse fließt. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht blos in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen, an den rechten Stellen damit verbunden: so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur insofern daran Antheil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann. (H. Dr. Achtes Stück. 26. Mai 1767. L.=M 38 u. 39. R. 27.)

Sterben.

Madame Henselin[1]) starb ungemein anständig: in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus;[2]) sie kniff den Rock, der um ein Weniges erhoben ward und gleich wieder sank; das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts; der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne.[3]) (H. Dr. Dreizehntes Stück. 12. Juni 1767. L.=M. 60. R. 44.)

---

1) Friederike Scharmann, verehelichte Hensel, eine der tüchtigsten Schauspielerinnen der Hamburgischen Schaubühne zu Lessings Zeit. Devrient stellt sie neben Eckhof und bezeichnet sie als „e rsteSchauspielerin ihrer Zeit."

2) Spasmus = krampfhafte Zuckung.

3) Vgl. hiezu die Fußnote beim Artikel „Der Schauspieler" Seite 73 und 74.

Schauspielerische Eitelkeit.

Man muß Künstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.[1]) (H. Dr. Sechzehntes Stück. 23. Juni 1767. L.-M. 71. R. 52.)

Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über Alles, er höre gern frei und laut über sich urteilen und wolle sich lieber auch dann und wann falsch als seltener beurtheilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre und er ist es nicht werth, daß wir ihn studiren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede ungeschränkte Bewunderung, und das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln.[2]) (H. Dr. Fünfundzwanzigstes Stück. 24. Juli 1767. L.-M. 107. R. 80 u. 81.)

---

1) Lessing thut diesen ironischen Ausspruch gelegentlich eines Tadels über die vermeintliche Ungeduld des deutschen Publicums beim Schlusse von Trauerspielen: „Kaum hat er (der Held) sich den tödtlichen Stoß beigebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen Ist es denn aber auch wahr, daß der deutsche Geschmack dieses so haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehreren Stücken: aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, daß sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll? Immer mit der Spitze des Dolches oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kömmt uns gelassenen, ernsten Deutschen die flatternde Ungeduld, sobald die Execution vorbei, durchaus nun weiter Nichts hören zu wollen, wenn es auch noch so wenige zur völligen Rundung des Stückes noch so unentbehrliche Worte wären? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache einer Sache, die nicht ist. Wir hätten kalt Blut genug, den Dichter bis ans Ende zu hören, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte.“ — „Erstochen und geklatscht! Man muß Künstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.“

2) Dies sind die letzten Worte, welche Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ über die Schauspieler geschrieben. Von hier an, dem 25. Stück — und die Dramaturgie umfaßt 104 Stücke — schweigt er völlig über die

Herr Borchers[1]) hat überhaupt sehr viele Talente, und schon das muß ein günstiges Vorurtheil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen eben so gern übt, als in jungen. Dieses zeigt von seiner Liebe zur Kunst; und der Kenner unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wol öfters ihr einziger Beruf zum Theater ist. (H. Dr. Neunzehntes Stück. 3. Juli 1767. L.-M. 84. R. 63.)

Abgang.

Es könnte leicht sein, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beifalles, nicht allzuwohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Galerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und nicht selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es gibt Acteurs, die schlau genug von diesem Geschmacke Vortheil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich, gegen das Ende der Scene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebt auf einmal die Stimme, und überladet die Action, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfordere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm?

Schauspieler. Die Ursache davon liegt darin, daß die Schauspielerin Frau Hensel mit Lessings Kritik unzufrieden, ihm vielfache Unannehmlichkeiten machte. Da ihm, wie er am Schlusse klagt, zudem der anerkannte ästhetische Maßstab zur Bewerthung schauspielerischer Leistungen mangelte, gab er die Beurtheilung derselben auf und beschränkte sich nur auf die literarische Kritik.

1) David Borchers, Mitglied der Hamburgischen Theatergesellschaft zu Lessings Zeiten. Devrient schreibt von ihm: „ein genialer, dem Studium entlaufener junger Mann, blond, wohlgebildet, nur daß ihm, wie Eckhof, der Kopf in den Schultern steckte. Er war von außerordentlichem und vielseitigem Talente, lebhaftem Mienenspiel, voll Feuer, Geist und sprudelndem Witze und hielt sich mit Begeisterung an Eckhofs Muster."

Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein, und wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es theils nicht Kenner genug, theils zu gutherzig und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That[1]). (H. Dr. Fünftes Stück. 15. Mai 1767. L.-M. 27. R. 19.)

Schauspielerische Unterordnung.

Ein verständiger Schauspieler muß nie seine Rolle, wo es nicht nöthig ist, zum Nachteil aller andern heben. (Brief an Friedr. Nicolai. Braunschweig, 22. April 1772. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 501).

Schauspielerisches Verständniß.

Denn dieses eben macht die Vollkommenheit der Schauspiele aus, wenn die Zuschauer eine wahrhafte Geschichte und keine Vorstellung einer erdichteten Begebenheit zu sehen glauben. Die Schauspieler aber müssen es niemals aus den Gedanken lassen, daß sie nur vorstellende Personen sind und auch ihre Vorstellungen so wahrscheinlich machen müssen, daß sie den Zuschauer zu hintergehen im Stande sein können. (Fußnote zur Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus. Hempels Ausgabe, Heft 410. S. 39.)

Daß meine Emilia[2]) auch bei der Vorstellung in Wien nicht mißfallen, ist mir sehr lieb gewesen. Aber über einen einzigen Umstand dabei kann ich mich unmöglich enthalten, mein äußerstes Befremden zu bezeigen. Wien hat jetzt die einzige Person, von welcher ich glaube, daß sie die Orsina würde gut gemacht haben; und diese einzige Person hat

---

1) Schröter und Thiele erzählen die hübsche Anekdote, daß Böck, ein Mitglied der Hamburgischen Bühne zu Lessings Zeiten, gesagt haben soll: „O jetzt hab ich's weg! Ich kann beklatscht werden, wann ich will. Ich darf nur kurz vor meinem Abgang leise reden und dann auf einmal losdonnern, so folgt der Beifall immer."

2) In „Emilia Galotti."

gerade diese Rolle nicht gemacht und überhaupt keine Rolle in dem Stücke gemacht. Was soll ich davon denken? Entweder ist das Wiener Theater auf einer Staffel der Vollkommenheit, von der ich mir keinen Begriff machen kann, oder auf einer Staffel der Mittelmäßigkeit, von der ich mir keinen Begriff machen will. Ich bin kein persönlicher Freund von Madame Henselin,[1] aber ich muß ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ich noch keine Actrice gefunden, die das, was sie zu sagen hat, mehr versteht und es mehr empfinden läßt, daß sie es versteht. Wo man dieser Vollkommenheit, die ich für die höchste eines Schauspielers halte, ein wenig mehr Jugend und Schönheit, ein wenig mehr Anstand, ein wenig mehr von dem elenden Dinge das man Air der großen Welt nennt, vorziehen kann, da ist man sicherlich in der Empfindung des Wahren noch sehr weit zurück. (Brief an den Staatsrath Freiherrn von Gebler in Wien. Wolfenbüttel 25. October 1772. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 523.

Aeußere Erscheinung.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen, noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nöthig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! (H. Dr. „Ankündigung," 22. April 1767. L.-M. 6. R. 3.)

Verhältniß zwischen Dichter und Schauspieler.

Er (der Schauspieler) muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken. (H. Dr. „Ankündigung", 22. Juli 1767. L.-M. 6. R. 3.)

1) Madame Hensel, vgl. Seite 92 und zweite Fußnote Seite 93.

Wer weiß nicht, daß die dramatische Poesie nur durch die Vorstellung in dasjenige Licht gesetzt werde, worin ihre wahre Schönheit am Deutlichsten in die Augen fällt? Sie reizt, wenn man sie liest, allein sie reizt ungleich mehr, wenn man sie hört und sieht. Derjenige, der durch die bloße Lesung, zum Exempel eines Trauerspiels, bis zu süßen Thränen gebracht wird, muß schon selbst ein Mensch von Empfindungen sein. Er muß schon mehr zu denken und mehr als der gemeine Haufe zu fühlen gewohnt sein. Und solche Leute sind selten. Mit dem größten Theile muß man zufrieden sein, wenn durch die Gewalt der Sinne ihr schweres und kaltes Herz in diejenige Bewegung gesetzt wird, die der Dichter zur Absicht hatte. Wer sieht also nicht, daß die Vorstellung ein nothwendiger Theil der dramatischen Poesie sei? (Vorrede zu „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“. Hempels Ausgabe, Heft 410. S. 7.)

Er[1]) ist so bescheiden, einen großen Theil dieses Beifalls[2]) den Schauspielern zuzuschreiben, welche sich alle mögliche Mühe gegeben hatten, ihren Rollen eine Genüge zu thun. Wie glücklich ist der dramatische Dichter, der sich eines solchen Schicksals rühmen kann, und dem nicht das Herz brechen darf, seine Arbeit durch Eigensinn und Unwissenheit verhunzt zu sehen! (Leben des Ph. N. Destouches. Hempels Ausgabe, Heft 430. S. 336).

Musik.

Ouverture. Zwischenactsmusik.

Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre [1])vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalt desselben mehr überein-

1) Nämlich Destouches.

2) Den sein Stück „Le Glorieux“ („Der Ruhmredige“) erworben.

3) Lessing meint hier, wie Schröter und Thiele geistreich bemerken, das Orchester nehme örtlich die Stelle des alten Chores ein, da das Gerüst, auf welchem der Chor bei den Alten stand und seine Lieder mit

stimmen möchte. (H. Dr. Sechsundzwanzigstes Stück. 28. Juli 1767. L.-M. 109. R. 82.)

Die Musik[1]) soll dem Dichter nichts verderben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Ueberraschende mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht gern voraus verrathen, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte. Mit der Anfangssymphonie ist es ein anderes; sie kann auf nichts Vorhergehendes gehen; und doch muß auch sie nur den allgemeinen Ton des Stücks angeben und nicht stärker, nicht bestimmter, als ihn ungefähr der Titel angibt. Man darf dem Zuhörer wohl das Ziel zeigen, wohin man ihn führen will, aber die verschiedenen Wege, auf welchen er dahin gelangen soll, müssen ihm gänzlich verborgen bleiben. (H. Dr. Siebenundzwanzigstes Stück. 31. Juli 1767. L.-M 114. R. 86.)

. . . . Ob es schon Tonkünstler gibt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin[1]) glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen hergeleitet hätte. Aber je häufiger diese Beispiele werden, je mehr sich die Materialien zu dieser Herleitung sammeln, desto eher können wir sie uns versprechen; und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht ein großer Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkünstler in dergleichen dramatischen Symphonien geschehen könnte. In der Vocalmusik hilft der Text dem Ausdruck allzusehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt: in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hilfe weg und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird hier also seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen,

---

rhythmischen Tanzbewegungen vortrug, „Orchestra" hieß. Da unser Orchester nun denselben Raum zwischen Bühne und Zuschauerraum einnimmt, möge dasselbe auch die Aufgabe des alten Chores, wie er sie namentlich zur Zeit des Sophokles hatte, auf sich nehmen, nämlich wie jener mit passenden Gesängen, dieses mit passender Musik die Handlung einleiten, begleiten nnd schließen.

1) Lessing spricht von der Zwischenactsmusik.

2) Nämlich den Leidenschaften musikalischen Ausdruck zu geben.

die eine Empfindung ausdrücken können,[1]) nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfter hören, wir werden sie mit einander öfter vergleichen, und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimniß des Ausdrucks kommen. (H. Dr. 26. Stück. 28. Juli 1767. L-M. 112—113. R. 85—86).

Theaterführung.

Spielen auf „Theilung".

Lessing zitirt Schlegel:[2])

Man müsse den Schauspielern nicht selbst die Sorge überlassen für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten. Und fährt fort: Die Prinzipalschaft unter ihnen hat eine freie Kunst zu einem Handwerk herabgesetzt, welches der Meister mehrentheils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus versprechen. (H. Dr. „Ankündigung" 22. April 1767. — L.-M. 4. R. 1.)

1) Ich muß hier wiederholt an Hanslick („Vom Musikalisch-Schönen") erinnern, der mit Geist und Scharfsinn den Nachweis führt, daß die Musik überhaupt nichts ausdrücken kann. Derselbe Aesthetiker sagt: „Empfindung ist das Wahrnehmen einer bestimmten Sinnesqualität: eines Tons, einer Farbe. Gefühl das Bewußtwerden einer Förderung oder Hemmung unseres Seelenzustandes, also eines Wohlseins oder Mißbehagens." Und weiter: „Empfindungen zu erregen bedarf es nicht der Kunst; ein einzelner Ton, eine einzelne Farbe kann das. Wie gesagt werden beide Ausdrücke willkürlich vertauscht, meistens aber in älteren Werken „Empfindung" genannt, was wir als „Gefühl" bezeichnen." Dies thut hier auch Lessing.

2) Johann Elias Schlegel (aus Meißen 1718—1749) war der Oheim der beiden Romantiker August Wilhelm und Friedrich Schlegel. Er dichtete Dramen. Die von Lessing zitirte Stelle findet sich in seinen „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters", für welches sich Schlegel als Sekretär der Gesandtschaft zu Kopenhagen lebhaft interessierte.

Repertoire.

Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Acteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Composition, weil der Text dazu elend ist. (H. Dr. „Ankündigung“ 22. April 1767. L.=M. 5. R. 2).

Rollenbesetzung.

Man vergibt dem jungen Mädchen[1]) immer mehr als der alten Actrice[2]). (Nachschrift zu dem Briefe an Karl Lessing, Braunschweig 1. März 1772. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 486).

Striche.

Man weiß ja, wie die Autores sind; wenn man ihnen auch nur einen Nietnagel[3]) nehmen will, so schreien sie gleich: Ihr kommt mir an's Leben![4]) Freilich ist der übermäßigen Länge eines Stücks durch das bloße Weglassen nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Scene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen nicht anstehen; so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe werth dünkt, und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt setzen, und auf ewig die Hand von ihnen abziehen. (H. Dr. Dreizehntes Stück. 12. Juni 1767. L.=M. 60.) R. 44).

---

1) Als Darstellerin einer Rolle nämlich.

2) Acteur = Schauspieler, Actrice = Schauspielerin.

3) u. 4) Nietnagel (auch Niednagel, Neidnagel selbst Nothnagel) = ein Nagel, der sich am Finger losgelöst hat. Unter „Leben“ versteht man mundartlich das Fleisch an und unter der Nagelwurzel, und da sich bei einer Verwundung des „Lebens“ leicht der Tod einstellt, so ist wohl dieses Bild, dessen Lessing sich hier bedient, Sprachgebrauch gewesen.

Ausstattung.

Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfordert? Oder sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, daß es auch ohne diese Dinge seine völlige Wirkung hervorbrächte?

Nach dem Aristoteles sollte er es allerdings. „Furcht und Mitleid, sagt der Philosoph, läßt sich zwar durchs Gesicht erregen: es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muß so eingerichtet sein, daß sie, auch ungesehen, den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten bloß anhört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringt; sowie die Fabel des Oedips, die man nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden. Diese Absicht aber durch das Gesicht erreichen wollen, erfordert weniger Kunst, und ist deren Sache, welche die Vorstellung des Stücks übernommen."

Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des Shakespeare eine sonderbare Erfahrung gehabt haben. Welche Stücke brauchten wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Orts, des Beistandes der Scenen und der ganzen Kunst des Decorateurs wol mehr, als eben diese? Gleichwol war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem groben Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen, blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte; da war nichts als die Einbildung,[1]) was dem Verständnisse des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zu Hilfe kommen konnte; und demungeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des Shakespeare ohne alle Scenen verständlicher, als sie hernach mit denselben gewesen sind.[2]) (H. Dr. 80. Stück. 5. Februar 1768. L.-M. 338. R. 253).

---

1) Einbildung = Phantasie.

2) Das damalige englische Theater schildert P. G. Gervinus in seinem „Shakespeare" (Leipzig 1850, S. 155 I. Bd.) wie folgt: „Alle Scenerie war äußerst dürftig. Versenkungen gab es frühe. Bewegliche Decorationen kamen erst später auf; bei Trauerspielen war das Theater mit schwarzen Teppichen ausgehängt. Ein aufgestelltes Brett trug den Namen den Orts,

Verschiedenes über Schauspielkunst und Theaterführung.

Das Theater soll Niemanden, wer es auch sei, Anstoß geben. (H. Dr. Zweites Stück. 5. Mai 1767. L.-M. 12. R. 7 u 8.)

Der Herr Dufresne hatte den Ruhmredigen[1]) vorgestellt und seinen Charakter, noch ehe er ein Wort geredet, durch die bloße Art, sich auf der Bühne zu zeigen, auszudrücken gewußt. Solche Leute können auch das schlechteste Stück aufrecht erhalten; doch sollten nur diejenigen Verfasser das Vor-

---

an den man sich denken sollte: so war es leicht, Schiffe darzustellen, leicht die Scene zu wechseln, und natürlich, daß man die Einheit des Ortes nicht achtete. Eine Erhöhnng, ein Vorsprung in der Mitte der Bühne mußte als Fenster, als Wall, als Balkon, als eine kleinere Bühne auf dem Theater, z. B. für das Zwischenspiel im Hamlet, dienen. Aus diesem armen Nothbehelf trat man übrigens bei den Darstellungen am Hofe schon frühe heraus. Gemalte Scenen, Häuser, Städte und Berge, selbst Gewitter mit Donner nnd Blitz gab es da schon um 1568 zu sehen Bewegliche Decorationen kamen zuerst 1605 in Oxford bei einer Darstellung vor König Jakob vor und breiteten sich dann in den nächsten Jahren aus, so daß es bald förmliche Scenenveränderungen gab. Wenige Jahre, ehe Shakespeare nach London kam, schilderte der edle Sir Philipp Sidney (starb 1586) in seiner „Apologie der Dichtkunst" (1583) die rohe und naiv einfache Beschaffenheit der Volksbühne nach seinen vornehmeren und gelehrten Vorstellungen von dramatischer Kunst in einer spottenden aber sprechenden Weise. „„In den meisten Stücken"" sagt er, „„hat man Asien auf der einen Seite und Afrika auf der andern, und dazu so viele andere Unterreiche, daß der Spieler, wenn er auftritt, immer damit beginnen muß, zu sagen, wo er ist. Es kommen drei Frauen und sammeln Blumen, dann müssen wir die Bühne für einen Garten halten; sogleich hören wir von einem Schiffbruch auf demselben Platze, wir sind also zu tadeln, wenn wir ihn nicht für einen Felsen nehmen. Es erscheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Feuer, dann sind die armen Zuschauer genöthigt, ihn für eine Hölle zu achten; inzwischen fliegen zwei Armeen herein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, und welches Herz wollte dann so hart sein, den Platz nicht für ein Schlachtfeld zu halten."" Ganz in dem ähnlichen Tone spottet Shakespeare selbst noch in dem Prologe zu Heinrich V. des unwürdigen Gerüstes, auf das der Dichter den großen Gegenstand zu bringen wagt, der Hahnengrube, die die weiten Felder von Frankreich darstellen soll, der kleinen Zahl von Statisten und Mitteln, da man mit vier bis fünf elenden und schartigen Klingen, schlecht geordnet, in lächerlicher Balgerei den Namen Azincourt entstellen werde.

1) Die Titelrolle in dem gleichnamigen Stücke des Destouches.

recht haben, sie für ihre Geburten[1]) zu finden, die auch die schlechtesten Schauspieler nicht so vorstellen können, daß sie nicht noch immer Schönheiten genug behalten sollten. (Leben des Ph. N. Destouches. Hempels Ausgabe, Heft 4)0 S. 336).

Auf der Bühne[2]) sind wir gewohnt, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warm Liebe gegen sie zu empfinden äußert. (Laokoon oder „Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie XXII. Reclams Ausg. S. 124.)

Wenn Shakespeare nicht ein eben so großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens eben so gut gewußt, was zu der Kunst des einen, als was zu der Kunst des andern gehört. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des ersteren um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte[3]). Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten, abrichtet in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. (H. Dr. Fünftes Stück. 15. Mai 1767. L.-M. 26. N. 17.)

1) Produkte.

2) Im Originale heißt es: „Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die Häßlichste u. s. w.

3) Shakespeare war nämlich selbst kein guter Schauspieler.

III.

Kritik.

Kritik.

Einziger Standpunkt für die Beurteilung eines Theaterstückes.

Ich habe nur einen einzigen Gesichtspunkt, aus welchem ich ein theatralisches Stück beurteile, nämlich die Vorstellung. Ich traue weder meiner Empfindung noch meiner Kritik anders als vor dem Theater. (Briefe an den Staatsrath Freiherrn von Gebler in Wien. Wolfenbüttel 25. Okt. 1772. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 522.)

Unparteilichkeit.

Genaue Beurtheilung muß mit der lautersten Unparteilichkeit verbunden sein, wenn der aufgeworfene Kunstrichter weder aus wollüstiger[1]) Nachsicht, noch aus neidischem Eigendünkel fehlen soll. (Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührendenden Lustspiele. Hempels Ausgabe. Heft 414. S. 189.)

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens oder Mißvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters oder des Schauspielers zu setzen sei. Den Einen um etwas tadeln, was der Andere versehen hat, heißt Beide verderben. Jenem wird der Muth benommen, und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch.[2]) Sein Gutes und Schlimmes rauscht

---

1) Lessing meint hier entweder „wohlwollend“ oder „selbstgefällig, um den Gönner zu spielen“.

2) Vorübergehend. Vgl. Schillers Prolog zu „Wallenstein“: „Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst, die wunderbare, an dem Aug' vorüber.“

gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das Eine oder das Andere einen lebhaftern Eindruck auf Jenen gemacht hat. (H. Dr. „Ankündigung.“ 22. April 1767. L.-M. 5. R. 3.)

Kunst und Mode.

Vielleicht ist es so tadelhaft nicht, als allzustrenge Kunstrichter etwa denken, wenn man mit wesentlichen Schönheiten, die ihren Glanz durch alle Jahrhunderte behalten werden, gewisse Modeschönheiten, Geburten eines flüchtigen Geschmacks verbindet, um des Beifalls sowohl der jetzigen als folgenden Zeiten gewiß zu sein. (Recensionen. Zweiunddreißigstes Stück. 15. März 1753. Hempels Ausgabe, Heft 459. S. 492.)

Methode der Kritik.

Primus sapientiæ gradus est, falsa intelligere;[1]) (wo dieses Sprüchelchen steht, will mir nicht gleich beifallen[2]),) secundus, vera cognoscere.[3]) Ein kritischer Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem Sprüchelchen ein. Er suche sich nur erst Jemanden, mit dem er streiten kann; so kommt er nach und nach in die Materie und das Uebrige findet sich. Wem diese Methode aber etwas mehr muthwillig als gründlich scheinen wollte, der soll wissen, daß selbst der gründliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedient hat. Solet Aristoteles, sagt einer von seinen Auslegern, der mir eben zur Hand liegt, quærere pugnam in suis libris. Atque hoc facit non temere, et casu, sed certa ratione atque consilio: nam labefactatis aliorum opinionibus, u. s.w.[4]) (H. Dr. Siebzigstes Stück. 1. Januar 1768. L.-M. 298. R. 223.)

---

1) „Die erste Stufe zur Weisheit ist, die Irrthümer einzusehen.“

2) Das „Sprüchelchen“ steht in Divinae Jnstitutiones (Liber I. Cap. 23) des Lactantius Firmianus, der im dritten Jahrhunderte nach Christi zu Nikomedia lebte.

3) „Die zweite ist, das Wahre zu erkennen“.

4) „Aristoteles pflegt in seinen Büchern den Streit zu suchen. Und zwar thut er dies nicht blindlings und auf's Gerathewohl, sondern nach bestimmter Methode und planmäßig; denn zuerst erschüttert er die Meinungen der Anderen“.

Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert. (H. Dr. Neunzehntes Stück. 3. Juli 1767. L.-M. 81. R. 60.)

Ist es billig, einen Dichter anders als nach den Umständen seiner Zeit zu beurtheilen?[1]) (Von den Trauerspielen des Seneca. Hempels Ausgabe. Heft 430. S. 369)

Es ist die größte Ungerechtigkeit, die man gegen einen alten Schriftsteller ausüben kann, wenn man ihn nach den jetzigen feineren Sitten beurtheilen will. Man muß sich durchgängig an die Stelle seiner Zeitgenossen setzen, wenn man ihm nicht Fehler andichten will, welche bei ihm keine sind. Es war bei den alten Römern nichts gewöhnlicher und nichts weniger anstößig, als Laster, welche offenbar im Schwange gingen, bei ihrem rechten Namen zu nennen. Die Bühne war dazu, sie zu bestrafen, (Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus. Hempels Ausgabe. Heft 414. S. 118.)

Was geht uns das Privatleben eines Schriftstellers an? Ich halte nichts davon, aus diesem die Erläuterungen seiner Werke hervorzuheben. (Siebenter Literaturbrief; 18. Jänner 1759. Hempels Ausgabe, Heft 356. S. 48, 49.)

Man kann jedes deutsche Trauerspiel von zwei Seiten betrachten: als ein Trauerspiel und als ein deutsches Trauerspiel. Als dieses kann es oft einen sehr großen relativischen Werth haben, den es als jenes nicht hat. (Recension über „Virginia", Trauerspiel von Patzke. Einhundertterstes Stück. 23. August 1755. Hempels Ausgabe, Heft 462. S. 624.)

Ich glaube nimmermehr, daß man die Schönheit eines

---

1) Man sieht, wie feinfühlig Lessing bereits das Princip historischer Literaturbetrachtung erfaßt hat, das erst in unseren Tagen wissenschaftliche Geltung erhielt. Die folgenden Aeußerungen zeigen, daß Lessing diesen Gesichtspunkt festhielt.

Schriftstellers in ihr gehöriges Licht setzen könne, ohne zugleich das, was an ihm anstößig zu sein scheint, anzuführen, dabei aber so viel wie möglich zu entschuldigen. (Fußnote zu „Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus.“ Hempels Ausgabe, Heft 410, S. 87.)

Plaisanterien[1]) muß man nicht zergliedern wollen. (H. Dr. Neunundzwanzigstes Stück. 7. August 1767. L.-M. 123. R. 93.)

Schauspieler aber keine Schauspielkunst.

Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von Neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätz darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber specielle, von Jedermann anerkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln, nach welchem der Tadel oder das Lob des Acteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei.[2]) Daher kommt es, daß alles Raisonnement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheint, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidigt findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben, ja öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Ueberhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler, in Ansehung der Kritik, in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt. (H. Dr. Hundertunderstes, zweites,

---

1) Plaisanterie = Scherz, Schwank.

2) Aehnlich schreibt Goethe an seinen Freund, den Musiker Zelter, (am 9. Juni 1831): „Unsere Schauspieler wissen nichts mehr von Kunst, vom Handwerk haben sie gar keinen Begriff; alles beruht noch auf dieser und jener Individualität.

drittes und viertes Stück. 19. April 1768. L.-M. 419. R. 314.)

Der Kritiker soll sich selbst als schaffender Künstler bethätigen.

Seines Fleißes darf sich Jedermann rühmen: ich glaube, die dramatische Dichtkunst studirt zu haben, sie mehr studirt zu haben, als zwanzig sie ausüben. Auch habe ich sie so weit ausgeübt, als es nöthig ist, um mitsprechen zu dürfen; denn ich weiß wohl, so wie der Maler sich von Niemandem gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muß, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen vermag, doch urtheilen, ob es sich machen läßt. Ich verlange auch nur eine Stimme unter uns, wo so Mancher sich eine anmaßt, der, wenn er nicht dem oder jenen Ausländer nachplaudern gelernt hätte, stummer sein würde als ein Fisch.

Aber man kann studiren und sich tief in den Irrthum hineinstudiren. Was mich also versichert, daß mir dergleichen nicht begegnet sei, daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahirt hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigenen Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äußern könnte. Indeß steh' ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!) daß ich sie für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides[1]) nur immer sind. Ihre Grundsätze sind ebenso wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich, und daher mehr der Chicane ausgesetzt, als Alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich Alles daraus gönnen wollen,

1) Euklides, berühmter Mathematiker aus Alexandria, 300 v. Chr. Die Elemente, die hier Lessing berührt, sind ein Lehrbuch der Planimetrie, das heute noch in England in Gebrauch ist.

unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen. (H. Dr. Hunderterstes, zweites, drittes und viertes Stück. 17. April 1768. L.-M. 420. R. 315.)

Genie.

Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. (H. Dr. Siebentes Stück. 22. Mai 1767. L.-M. 33. R. 23.)

Das Genie liebt Einfalt, der Witz[1]) Verwicklung. (H. Dr. Dreißigstes Stück. 11. Aug. 1767. L.-M. 127. R. 96.)

Es ist niemals ein vorzügliches Genie[2]) aufgestanden, welches nicht seine eigene Weise gehabt hätte. (Leben des Herrn Jacob Thomson. Hempels Ausgabe. Heft 425. S. 243.)

In der Welt der Erdichtungen wird ein Genie noch immer Land finden, das seinen Entdeckungen aufbehalten zu sein schien. (Recensionen. Dreizehntes Stück. 30. Januar 1753. Hempels Ausgabe. Heft 459. S. 488.)

Niemand kann über große Meister besser urtheilen, als wer selbst ein großer Meister ist, und zugleich edle Bescheidenheit besitzt. (Leben des Ph. N. Destouches. Hempels Ausgabe. Heft 430. S. 335.)

Und nicht die Verfasser allein sind es, die sie[3]) mit Unwillen hören. Wir haben, dem Himmel sei Dank, jetzt ein Geschlecht selbst von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht, — alle Kritik verdächtig zu machen. „Genie! Genie!" schreien sie. „Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!" So schmeicheln sie dem Genie; ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen.

---

1) Siehe Fußnote Seite 43.
2) Siehe Fußnote Seite 48.
3) Nämlich die Kritik.

Doch sie verrathen zu sehr, daß sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und ebendemselben Athem hinzusetzen: „die Regeln unterdrücken das Genie!“ — Als ob sich Genie durch Etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch Etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie; aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Und diese seine in Worten ausgedrückte Empfindung sollte seine Thätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, so viel ihr wollt; es versteht euch nur, insofern es eure allgemeinen Sätze den Augenblick in einem einzelnen Falle anschauend erkennt; und nur von diesem einzelnen Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf seine Kräfte nicht mehr und nicht weniger wirken kann, als die Erinnerung eines glücklichen Beispiels, die Erinnerung einer eigenen glücklichen Erfahrung auf sie zu wirken im Stande ist. Behaupten also, daß Regeln und Kritik das Genie unterdrücken können: heißt mit andern Worten behaupten, daß Beispiele und Uebung eben dieses vermögen; heißt, das Genie nicht allein auf sich selbst, heißt es sogar, lediglich auf seinen ersten Versuch einschränken.

Ebensowenig wissen diese weisen Herren, was sie wollen, wenn sie über die nachtheiligen Eindrücke, welche die Kritik auf das genießende Publikum mache, so lustig wimmern! Sie möchten uns lieber bereden, daß kein Mensch einen Schmetterling mehr bunt und schön findet, seitdem das böse Vergrößerungsglas erkennen lassen, daß die Farben desselben nur Staub sind.

„Unser Theater, sagen sie,[1]) ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchischen Scepter der Kritik

1) Sagt nämlich ein Recensent der „Hamburgischen Dramaturgie in Klotz „Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften“ 1769 III. Band, 9—12. Stück S. 42 ff.: „Unser Theater, glaube ich, ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchischen Scepter der Lessingschen Kritik ertragen könnte. Ist es nicht jetzt fast noch nöthiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von dem Ideal entfernt sind? Muß ein periodisches Blatt, wie die Dramaturgie ist, nicht auch einen periodischen Nutzen halten? Oder ist die

ertragen könne. — es ist fast nöthiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von diesem Ideal entfernt sind. — Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformirt werden. — Raisonniren ist leichter, als selbst erfinden."

Heißt das, Gedanken in Worte kleiden, oder heißt es nicht vielmehr, Gedanken zu Worten suchen und keine erhaschen? — Und wer sind sie denn, die so viel von Beispielen und vom Selbsterfinden reden? Was für Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? — Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurtheilen vorkommen, so wünschen sie lieber Regeln; und wenn sie Regeln beurtheilen sollen, so möchten sie lieber Beispiele haben. Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu streng ist, und glauben verthan[1]) zu haben! Anstatt ein Raisonnement zu widerlegen, merken sie an, daß Erfinden schwerer ist als Raisonniren, und glauben widerlegt zu haben!

Wer richtig raisonnirt, erfindet auch, und wer erfinden will, muß raisonniren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.

Doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen und mich unbekümmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist so leicht abgewartet! (H. Dr. 96. Stück. 1. April 1768. L.-M. 397, 398. R. 298, 299.)

Dramaturgie nur zu unserer Demütigung geschrieben? Insofern ist es gewiß, da S. 190 geleugnet wird, daß die Kritik dem Genusse schadet, und daß der Kaufmann, der bisher immer die ausländischen Bühnen vorgezogen, nun aus Gründen die deutsche verachtet und, aus Gründen, die er nachlallt, ohne sie zu verstehen. Die Kunstrichter sind nicht Publikum, aber sie bilden es. Nun wir eine Dramaturgie haben, nun werden wir doch eine Bühne bekommen? Eine Originalbühne? Ich zweifle sehr. Wir lernen daraus, was uns fehlt, aber durch sie können wir den Mangel nicht ersetzen. Die Bühne muß durch Beispiele nicht durch Regeln reformirt werden. Den Aesthetikern wird die Dramaturgie eine reine Quelle sein: unsere Dichter wird sie eher niederschlagen als ermuntern. Es wird Mode werden, ein Trauerspiel nicht nach der Empfindung, nicht nach den Thränen, die es den Zuschauern kostet, sondern nach ästhetischen Kunstwörtern zu beurtheilen. Die wenige Empfindung, die in unserem Publikum zu erwachen angefangen hat, wird von philosophischer Kälte erstickt werden. Nichts schmeichelt unserm Stolz mehr, als jedem unserer Raisonnements einen philosophischen Anstrich zu geben, und r a i s o n n i r e n i s t l e i c h t e r a l s s e l b s t e r f i n d e n."

1) Siehe zweite Fußnote, Seite 40.

Geschmack.

Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat. (H. Dr. „Ankündigung“. 22. Apr. 1767). L.-M. 4. R. 2.)

Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann. (H. Dr. „Ankündigung“. 22. April 1767. L.-M. 4. R. 2.)

Es ist einem Jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit ertheilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen, und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. (H. Dr. Neunzehntes Stück. 3. Juli 1767. L.-M. 81. R. 60.)

Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinander zu setzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. (H. Dr. „Ankündigung“. 22. April 1767. L.-M. 5. R. 2.)

Nutzen der Kritik.

Kritik (will ich Ihnen nur vertrauen) ist das einzige Mittel, mich zu Mehrerem aufzufrischen oder vielmehr aufzuhetzen. Denn da ich die Kritik nicht zu dem kritisirten Stücke anzuwenden im Stande bin und das Verfassen eines dramatischen Stücks insbesondere fast für unmöglich halte, wenn es einmal zu einem gewissen Grade der Vollendung gebracht ist, und die Verbesserung mehr als Kleinigkeiten betreffen soll, so nutze ich die Kritik zuverläßig zu etwas Neuem. (Brief an Ramler. Braunschweig 21. April 1772. Lessings Briefe. Hempels Ausg. S. 497.)

Die Kritik schadet dem Genusse nicht, und diejenigen, welche ein Stück am schärfsten zu beurtheilen gelernt haben,

sind immer diejenigen, welche das Theater am fleißigsten besuchen. [1]) (H. Dr. Vierundzwanzigstes Stück. 21. Juli 1767. L.-M. 103. R. 77.)

Man muß wenigstens über seine Arbeit mit Jemand sprechen können, wenn man nicht selbst darüber einschlafen soll. Die bloße Versicherung, welche die eigene Kritik uns gewährt, daß man auf dem rechten Wege ist und bleibt, wenn sie auch noch so überzeugend wäre, ist doch so kalt und unfruchtbar, daß sie auf die Ausarbeitung keinen Einfluß hat. (Brief an Karl Lessing. Wolfenbüttel 25. Januar 1772. Lessings Briefe. Hempels Ausgabe. S. 474.)

Allgemeine Bemerkungen.

Je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprüche, in unbestimmte Ausrufungen, in kreischende Bewunderung damit verfallen, und diese sind eben so ununterrichtend für den Liebhaber, als ekelhaft für den Virtuosen, den man zu ehren vermeint. (H. Dr. Siebenundzwanzigstes Stück. 3. Juli 1667 L.-M. 113. R. 85.)

Ich bin überzeugt, daß das Auge des Künstlers größtentheils viel scharfsichtiger ist, als das scharfsichtigste seiner Betrachter. Unter zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen, wird er sich von neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gemacht und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben.

Gleichwohl wird er nicht ungehalten sein, sie auch von Andern machen zu hören: denn er hat es gern, daß man über sein Werk urtheilt; schal oder gründlich, links oder rechts, gutartig oder hämisch, Alles gilt ihm gleich; und auch das schalste, linkste, hämischste Urtheil ist ihm lieber, als kalte Bewunderung. Jenes wird er auf die eine oder die andere Art in seinen Nutzen zu verwenden wissen; aber was fängt er mit dieser an? Verachten möchte er die guten ehrlichen

1) Dieser Satz, weil zu sehr aus dem Zusammenhange gerissen, mußte, um verständlich zu sein, eine unbedeutende Umstellung erfahren.

Leute nicht gern, die ihn für so etwas Außerordentliches halten: und doch muß er die Achseln über sie zucken. Er ist nicht eitel, aber er ist gemeiniglich stolz; und aus Stolz möchte er zehnmal lieber einen unverdienten Tadel als ein unverdientes Lob auf sich sitzen lassen. (H. Dr. Dreiundsiebzigstes Stück. 12. Januar 1768. L.-M. 309, 310. R. 232).

Es beruht sehr viel auf dem Tone, in welchem sich ein Dichter ankündigt, oder in welchem er seine besten Werke verfertigt. Man nimmt stillschweigend an, als ob er eine Verbindung dadurch eingehe, sich von diesem Tone niemals zu entfernen; und wenn er es thut, dünkt man sich berechtigt darüber zu stutzen. Man sucht den Verfasser in dem Verfasser, und glaubt, etwas Schlechteres zu finden, sobald man nicht das Nämliche findet, Destouches[1]) hatte in seinem verheiratheten Philosophen,[2]) in seinem Ruhmredigen.[3]) in seinem Verschwender[4]) Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Molière, selbst in seinen ernsthaftesten Stücken, gewohnt war. Sogleich machten die Kunstrichter, die so gern classificiren, dieses zu seiner eigenthümlichen Sphäre: was bei dem Poeten vielleicht nichts als zufällige Wahl war, erklärten sie für vorzüglichen Hang und herrschende Fähigkeit; was er ein Mal, zwei Mal nicht gewollt hatte, schien er ihnen nicht zu können; und als er es nunmehr wollte, was sieht Kunstrichtern ähnlicher, als daß sie ihm lieber nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, ehe sie ihr voreiliges Urtheil änderten? (H. Dr. Zehntes Stück. 2. Juni 1767. L.-M. 45. R. 32.)

Wer Nichts hat, der kann Nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer. (H. Dr. Sechsundneunzigstes Stück. 1. April 1768. L.-M. 396. R. 297)

---

1) Siehe Seite 4.

2) Le Philosophe marié ou le Mari honteux de l'être, ein fünfaktiges Lustspiel in Versen.

3) Le Glorieux, ein fünfaktiges Lustspiel in Versen, das beste und berühmteste von sämmtlichen Stücken des Destouches.

4) Le Dissipateur ou l'honnête Friponne (die ehrliche Betrügerin), ein fünfaktiges Lustspiel in Versen, das Destouches selbst als Gegenstück zum „Geizigen" des Molière bezeichnet.



Lessings Todtenmaske.

Im Besitze des Landgerichtsdirectors Lessing in Berlin.
Gezeichnet von Leon Fanto.

IV.

Publikum.

Publikum.

Publikum als Kritiker.

Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin (nämlich beim Theater) mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret, sein Urtheil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden! Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster für das Publikum halte .... Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht Jeder, der die Schönheiten Eines Stückes, das richtige Spiel Eines Acteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller anderen schätzen. (Hamb. Dr. „Ankündigung". 22. April 1767. L.=M. 4. R. 2.)

Zuschauer, welche keine Kunstrichter sind (denn diese sind immer allzu scharfsichtig, als daß sie nicht einen großen Theil von dem Vergnügen, welches sie aus der Vorstellung eines Schauspieles ziehen, verlieren sollten), lassen sich von der Hitze der Handlung fortreißen. (Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus. Hempels Ausgabe. Heft 414. S. 128.)

Wenn es wahr ist, daß der Pöbel ohne Geschmack am lautesten lacht, daß er oft da lacht, wo Kenner weinen möchten; so will ich gerne nichts aus einem Erfolge schließen, aus welchem sich nichts schließen läßt. (Vorreden Lessings zu eigenen Schriften. Hempels Ausgabe. Heft 456. S. 412).

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden sein, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich, und die andern gut gespielt haben. Wen in den Nebenrollen, ein Anfänger oder sonst ein Nothnagel, so sehr beleidigt, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien [1])

---

1) Eine Insel, auf der alles vollkommen ist.

und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick[1]) ist. (H. Dr. Zweites Stück. 5. Mai 1767. L.-M. 13. N. 8.)

Hervorruf des Dichters.

Corneille ward im Theater wie in seinem Hause angesehen; und wenn der Hausherr erscheint, was ist billiger, als daß ihm die Gäste ihre Höflichkeit bezeigen? Aber Voltairen[2]) widerfuhr noch ganz etwas Anderes: das Parterre war begierig, den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es ihn zu sehen, und rief, und schrie und lärmte bis der Herr von Voltaire heraustreten und sich begaffen und beklatschen lassen mußte. Ich weiß nicht, welches von beiden mich hier mehr befremdet hätte, ob die kindische Neugierde des Publikums oder die eitle Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andere Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck sein, den das Werk gemacht hat, wenn man in eben dem Augenblick auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterstück, dünkt mich, erfüllt uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen; daß wir es nicht als das Produkt eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten. Young[3]) sagt von der Sonne, es wäre Sünde unter den Heiden gewesen, sie nicht anzubeten. Wenn Sinn in dieser Hyperbel liegt, so ist es dieser: der Glanz, die Herrlichkeit der Sonne ist so groß, so überschwenglich, daß es dem roheren Menschen zu verzeihen, daß es sehr natürlich war, wenn er sich keine größere Herrlichkeit, keinen Glanz denken konnte, von dem jener nur ein Abglanz sei, wenn er sich also in der Bewunderung der Sonne so sehr verlor, daß er an den Schöpfer der Sonne nicht dachte. Ich vermuthe, die wahre Ursache, warum wir

1) Lichtputzer so viel wie Theaterdiener. — David Garrick (aus Heresford 1716—1779) einer der berühmtesten englischen Schauspieler.

2) François Arouet de Voltaire aus Chatenay bei Paris, 1694—1778, berühmter französischer Dichter und Philosoph.

3) Edward Young aus (Uphan 1681—1765) sagt dies in seinem berühmtem Gedichte „Klagen oder Nachtgedanken" („The complaint or nightthoughts").

so wenig Zuverlässiges von der Person und den Lebensumständen des Homer wissen, ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst. Wir stehen voller Erstaunen an dem breiten, rauschenden Flusse, ohne an seine Quelle im Gebirge zu denken. Wir wollen es nicht wissen, wir finden unsere Rechnung dabei, es zu vergessen, daß Homer, der Schulmeister in Smyrna, Homer der blinde Bettler, eben der Homer ist, welcher uns in seinen Werken so entzückt.[1]) Er bringt uns unter Götter und Helden; wir müßten in dieser Gesellschaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Thürsteher so genau zu erkundigen, der uns hereingelassen. Die Täuschung muß sehr schwach sein, man muß wenig Natur, aber desto mehr Künstelei empfinden, wenn man so neugierig nach dem Künstler ist. So wenig schmeichelhaft also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publikums, ihn von Person zu kennen, sein müßte (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten dem besten Murmelthiere voraus, welches der Pöbel gesehen zu haben eben so begierig ist?): so wohl scheint sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariser Parterre sah, wie leicht ein Voltaire in diese Falle zu locken sei, wie zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweideutige Caressen[2]) werden könne, so machte es sich dieses Vergnügen öfter, und selten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervor mußte, und auch ganz gern hervor kam. Von Voltaire bis zum Marmontel,[3]) und vom Marmontel bis tief herab zum Cordier[4]) haben fast alle an diesem Pranger gestanden. Wie manches Armesündergesicht muß darunter gewesen sein! Die Posse ging endlich so weit, daß sich die Ernsthaftern von der Nation selbst darüber ärgerten. Der sinnreiche Einfall des weisen Polichinell[5]) ist bekannt. Und nur erst ganz neulich war

1) Alle Berichte über Homer sind durchaus sagenhaft.
2) Caressen = Schmeicheleien.
3) Jean François de Marmontel (aus Bort in Limousin 1723—1799) Trauerspieldichter.
4) Abbé Cordier de Saint-Firmin aus Orléans, etwa um 1730—1816
5) Polichinell ist eine neapolitanische Charaktermaske, Pulcinella. Schröter und Thiele machen hiezu folgende Note: Die gewöhnliche Annahme ist die, daß Pulcinello aus Puccio d'Aniello entstellt sei, und es knüpft sich dann

ein junger Dichter kühn genug, das Parterre vergebens nach sich rufen zu lassen. Er erschien durchaus nicht: sein Stück war mittelmäßig, aber dieses sein Betragen desto braver und rühmlicher. Ich wollte durch mein Beispiel einen solchen Uebelstand lieber abgeschafft, als durch zehn Meropen[1]) ihn veranlaßt haben. (H. Dr. Sechsunddreißigstes Stück. 1. September 1767. L.-M. 153—155. R. 116, 117.)

Pruderie.

Ich weiß nicht, mit was für einem Rechte man die oft erzwungene Fertigkeit, bei Anhörung gewisser Worte, bei Erblickung gewisser Gegenstände, roth und unwillig zu scheinen, unter die Tugenden setzen kann? Die Schamhaftigkeit in diesem Verstande ist oft nichts als die Schminke des Lästers. (Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus, Hempels Ausgabe. Heft 414. S. 118.)

an letzteren Namen die Erzählung, daß einst zur Zeit der Weinlese zu Acerra bei Neapel eine Schauspielergesellschaft angekommen und von den ausgelassenen Weinbauern, unter denen sich besonders ein gewisser Puccio d'Aniello hervorgethan habe, auf alle Weise geneckt worden sei. Der satirische Geist, vor allem aber die burleske Gestalt jenes Bauers (er hatte hinten und vorne einen Buckel) haben die Schauspieler veranlaßt, alles zu versuchen, um ihn in ihre Gesellschaft zu ziehen. Als er endlich auf der Bühne erschien, habe er als Kleidung nichts als ein weites Hemd und langes Haar getragen. Schnell ward er der Liebling der Neapolitaner, und seine Maske wurde, natürlich mit geringen Abänderungen, auch nach seinem Tode beibehalten. — Ob Lessing mit dem „sinnreichen Einfall" jenes erste Auftreten im Auge hat, müssen wir dahingestellt sein lassen. Sollte sich, was ebenso wahrscheinlich ist, dasselbe auf eine andere Gelegenheit beziehen, bei welcher ein Polichinell in einem Stück auftrat und dem Beifall der Menge gegenüber sich in seiner Weise erkenntlich zeigte, so dürfte man nur durch Zufall einem derartigen Vorfall auf die Spur kommen.

1) Merope, ein fünfactiges Trauerspiel von Voltaire.

V.

Anhang.

Verschiedenes.

Anhang. Verschiedenes.

Wir glauben ja, und sind sogar überzeugt, daß aus keiner andern Sache das Naturell eines Volkes besser zu bestimmen sei, als aus ihrer dramatischen Poesie. (Vorrede zu „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“. Hempels Ausgabe, Heft 410. S. 7.)

Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? Wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen, wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von Jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad erregt werden; und gleichwohl will man lieber alle anderen darin erregen, als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem Andern brauchen, als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist.

Das Publikum nimmt vorlieb. — Das ist gut und auch nicht gut. Denn man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muß.

Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren; besonders jenes auf das tragische. Wie gleichgiltig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kommt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals

und abermals zu haben; dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes werth halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden ins Theater, und nur Wenige und diese Wenigen nur sparsam aus anderer Absicht.

Ich sage, wir, unser Volk, unsere Bühne; ich meine aber nicht blos uns Deutsche. Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntniß mit einstimmen und große Verehrer des französischen Theaters sind, dabei denken, das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nämlich dabei: daß nicht allein wir Deutsche, sondern daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben.

Kein tragisches gewiß nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt! (H. Dr. Achtzigstes Stück. 5. Februar 1768. L.=M. 335. 336. R. 251, 252.)

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen.[1]) Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen, und das Vergnügen ist entbehrlich.[2])

1) Die Thebaner hatten ein Gesetz, „welches die Nachahmung in's Schönere befahl und die Nachahmung in's Häßlichere bei Strafe verbot." So schreibt Lessing. Blümner bemerkt in seinem Laokoon=Commentar hiezu, daß ein solches Gesetz „vollständig mit der Auffassung der klassischen Zeit übereinstimme."

2) Blümner macht hiezu die Note: „daß der Endzweck der Kunst das Vergnügen ist, ist auch der Standpunkt der Baumgarten'schen Aesthetik, und auch nach Mendelssohn macht das Vergnügen, das wir am Schönen empfinden,

Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will. (Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie. II. Reclams Ausgabe. S. 12.)

Es kann wohl sein, daß mein „Nathan" im Ganzen wenig Wirkung thun würde, wenn er auf das Theater käme, welches wohl nie geschehen wird.[1]) Genug, wenn er sich mit Interesse nur liest und unter tausend Lesern nur einer an der Evidenz und Allgemeinheit seiner Religion zweifeln lernt. (Brief an Karl Lessing. Wolfenbüttel, 18. April 1779. Lessings Briefe. Hempels Ausgabe. S. 788.)

Jeder Künstler setzt sich seine Preise; jeder Künstler sucht so gemächlich von seinen Werken zu leben, als möglich; warum denn nun nicht auch der Dichter? (Brief an Karl Lessing. Wolfenbüttel, 5. Dezember 1772. Lessings Briefe. Hempels Ausgabe. S. 536.)

Es sei uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen, als Lebensart! (H. Dr. Siebzehntes Stück. 26. Juni 1767. L.-M. 74. R. 54.)

Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern

---

den Hauptgegenstand der Erklärung desselben aus. Trotzdem ist der Lessing'sche Standpunkt ein höherer, und aus den folgenden Abschnitten (des „Laokoon") geht hervor, daß nach ihm das Vergnügen nicht eigentlich Endzweck der Kunst ist; sondern nur eine nothwendige Folge ihres eigentlichen und alleinigen Zweckes, der Schönheit." Nach Lessing ist die erste Absicht der Kunst die Schönheit, das Vergnügen ist erst die zweite. Und so sind auch die obigen Worte Lessings zu verstehen.

1) Lessing spricht von seinem „Nathan der Weise." Er hat dies Stück, welches schon lange entworfen gewesen, als schlagendste Entgegnung in seinen theologischen Streitigkeiten mit dem Pastor Goeze, (vergl. erste Fußnote, Seite 33) herausgegeben. Wie man sieht, dachte er selbst nicht an eine Bühnenaufführung und noch weniger an eine theatralische Wirkung dieses Stückes. Nach beider Richtung hin hat er sich — wenn auch nur zum Theil, denn doch — getäuscht. „Nathan der Weise" wurde zuerst aufgeführt

blos von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; Alles was uns von jenseit dem Rheine kommt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verläugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten, lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im Geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in Allem was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Antheile erhalten hat. (H. Dr. Hunderterstes, zweites, drittes und viertes Stück. 19. April 1768. L.-M. 419. R. 314, 315.)

---

in Berlin vom Theaterdirector Döbbelin am 14. April 1783 und zwar dreimal nacheinander, aber mit so miserablen Kräften, daß das Stück zurückgelegt wurde. Engel, Verfasser der „Philosophie für die Welt" fragte den selbstvertrauensvollen aber unfähigen Döbbelin: „Wer spielt den Nathan?" Döbbelin entgegnete: „Nun ich, ich selbst!" Engel: „Gut, und wer den Weisen?" und prophezeite den Durchfall. Nun schlummerte das Stück in Berlin 20 Jahre lang. — Zwei Jahre vor dieser ersten Berliner Aufführung, 1781, war Lessing gestorben; zwei Jahre später, 1785, führte der Theaterdirector Seipp in Preßburg „Nathan" auf, im Vertrauen auf Kaiser Joseph's liberales Regime. Er that dies auch mit Molière's „Tartuffe". — Goethe und Schiller führten „Nathan" in der Bearbeitung von Schiller am 25. November 1801 in Weimar auf. Hierauf erst gab Iffland den „Nathan" in Berlin wieder, wo er sich nun dauernd einbürgerte.

Ende.

Inhaltsverzeichniß.

II. Schauspielkunst.

III. Kritik.

IV. Publikum.

Volksstücke.

(Zu den meisten Werken ist das Material vorräthig.)

Achmüller sein Recht. — Almenrausch und Edelweiß. — Am Wetterstein. — Am Wendelstoan. — Ammergauer-Lisi. — Annerl vom Grundlhof. — Aslak und Liv. — Auf goldenem Boden. — Aug um Aug. — Ausgestoßene. — Austragstüberl. Bauernkomödie. — Bayern in Italien. — Bergschreck. — Bildlthaler. — Blauer Teufel. — Bürger und Junker. — Bürgermeister von Füßen. — Christel vom Staffelberg. — Drachenstich. — Es war einmal. — Freund Satanas. — Frommen und Gottlosen. — Geächtet. — Geigenmacher von Mittenwald. — Georgithaler. — Girgl und Waberl. — Greana Jaga. — Gundel von Königssee. — Haberfeldtreiben. — Hallodri. — Hans im Glück. — Hergottschnitzer von Ammergau. — Hexe vom Aachensee. — Himmelmoos. Holzhof. — Honigbäuerin. — Jägerblut. — Johannisnacht. — Königsbitt'. — Kräutel-Lisi. — Kreuzelbinder von Tyrol. — Letzte Hexe. — Liebe, Leid und Freuden. — Lieserl von Schliersee. — Loder von Boarischzell. — Miesenbacher. — Musikantendirn. — Musterhof. — Nothelfer. Paternosterkramer von Ettal. — Protzenbauer. — Prozeßhansel. — Rechte und Unrechte. — Rothe Hannickel. — Schlagring. — Schlaue Mahm. — Schützenkönig. — Schuß im Nebel. — Schwalberl. — Spötterl. — Veit Stoß. — Weiblicher Freigeist. — Zweite Instanz. — Zweite Schatz. —

Aus dem Hauptkataloge ausgewählte

Schauspiele, Trauerspiele.

Chinesische Mauer, Die. In 5 Akten von Heinrich Stobitzer.
Ester. In 5 Akten. (Ergänzungen des Grillparzer'schen Fragments „Ester“) von K. v. Heigel.
Clytia. In 1 Akt von Dr Hermann von Lingg.
Doge Candiano. In 5 Akten von Dr. Hermann von Lingg.
Frauen Salonas, Die. Mit Chor in 1 Akt von Dr. Hermann von Lingg.
Freier, Die. Drama in 1 Akt von Gottfried Böhm.
Freunde In 4 Aufzügen von Karl von Heigel.
Frühlingsschauer. In 4 Akten von Gottfried Böhm.
Gegen das Gesetz. In 4 Akten von Rieger-Willfried.
Haus Turnhill. In 4 Aufzügen von Franz Bonn und Julius Grosse.
Herodias. In 5 Akten von Gottfried Böhm.
Herzog Ulrich. In 5 Akten von Adolf Wechsler.
Hohenschwangau. In 5 Akten von Karl von Heigel.
Josefine Bonaparte. In 5 Aufzügen von Karl von Heigel.
Lumpensammler von Paris, Der. In 5 Aufzügen von Pyats, deutsch von Demetrius Schrutz.
Neuvermählten, Die. In 2 Akten nach Björnstjerne Björnson, deutsch von J. Voges.
Penelope. In 1 Akt von Gottfried Böhm.
Perikles, Fürst von Tyrus. In 5 Akten von Shakespeare. Für die Bühne frei bearbeitet von Ernst Possart. Musik von Karl von Perfall.
Schlange, Die. In 3 Akten von Karl Theod. Schultz.
Zarin, Die. In 5 Akten von Karl von Heigel.

Aus dem Hauptkatalog ausgewählte

Lustspiele, Schwänke, Possen.

Ansäßig. In 3 Akten von Martin Schleich.
Barbaren. In 3 Akten von Heinrich Stobitzer.
Blaustrümpfe. In 3 Akten von Heinrich Stobitzer.
Casimir und Isidor. In 3 Akten von Fritz Mai.
Daniel in der Löwengrube. Von Georg Lang.
Dragoner. In 3 Akten von Bossu und Delavigne.
Drei Candidaten. In 5 Akten von Martin Schleich.
Haushälterin, Die. In 1 Akt von Martin Schleich.
Hausfriede, Der. In 3 Akten von Martin Schleich.
Heiratsversprechen, Das. In 1 Akt von Martin Schleich.
Ihre Ideale. In 3 Akten von H. Stobitzer.
Irren ist menschlich. In 5 Akten von Martin Schleich.
Kleine Narren. In 3 Akten von B. Rauchenegger,
Kraft und Stoff. In 3 Akten von M. Schleich.
Moderner Raubritter. In 1 Akt von Franz Hilpert.
Nach der Predigt. In 1 Akt von Gustav Michell.
Normalmensch. In 1 Akt von Wohlmuth.
Perrichons Reise. In 3 Akten von Labiche.
Porträt der Pompadour. In 1 Akt von Gottfried Böhm.
Radfahrer von Purzelshausen. Von Richard Manz.
Römergrab. In 3 Akten von Richard Manz.
Sterngucker, Der. In 1 Aufzug von H. Stobitzer.
Strategie der Liebe. In 1 Akt von Franz Kitti.
Titel ohne Mittel. In 3 Akten von B. Rauchenegger.

Weihnachts-Stücke.

Barfüßchen. — Christgeschenk. — Christkind. -- Defizit. — Führe uns nicht in Versuchung. -- Tapfere Schneiderlein. — Unser tägliches Brot gib uns heute. — Unterm Dache. — Verzauberte Prinzessin Sieglinde. — Weihnachtsabend im Forsthause.

G. Hafner, München, Theresienstr. 27.

Léon, Victor,

Dramaturgisches Brevier ein populäres Hand- und Nachschlagebuch für Bü
hnenschriftsteller, Schauspieler, Kritker und Laien ; Excerpte aus sä
mmtlichen dramaturgischen Schriften Lessings ; nach Materien geordnet und
mit Erläuterungen versehen

München 1894